فادي العبدالله



لقــاءاتٌ مع الكتابة اللبنانيّة بعد الحرب

مؤسسة دَار الجَـديْد
Dar al Jadeed

فادي العبدالله



لقـاءاتٌ مع الكتابة اللبنانيّة بعد الحرب

مؤسسة دار الجديد
Dar al Jadeed

مؤسسة دَار الجَديد
Dar al Jadeed

الـطبعـة الأولـى، ٢٠٢٣
تحريـر: قلـم دار الجـديـد
طُبِعَ من هذا الكتاب ١٠٠ نسخة مُرقّمة
دارة محسـن سليـم ـ جبل لبنـان
تـرقيـم دولي: ٢-٢٢٨-١١-٩٩٥٣-٩٧٨
www.LokmanSlim.org | www.dar-al-jadeed.com

الفهـــــرس

ما بعد الزمن العام

هذه صورتنا

الكتابة اللبنانية

إيقاع الفتنة

ما بعد الزمن العام

بعـد اتّفـاق الطائـف وتبَـوُّؤ رفيـق الحريـري سُـدّة رئاسـةالحكومة انتظمـت الحيـاةُ الفكريّـةُ فـي لبنـان لفتـرةٍ حـول ذكريـات الحـرب وأصدائهـا وحـول مشـروع سـوليدير وأثـره علـى قلـب العاصمـة. غيـر أنّ حركـةً أوسـع وأغنـى وأكثـر تعـدّدًا أخـذت تنشـأُ فـي بيـروت؛ قسـمٌ كبيـرٌ منهـا التقـى فـي مكاتـب «ملحـق النّهـار» الـذي رئسـه إليـاس خـوري آنـذاك مـن منتصـف التسـعينيّات، قبـل أن يُكْمِـل عقـل العويـط تلـك المهمّـة حتّـى خواتيمِهـا. يكفـي تعـداد بعـض الأسـماء: وليـد رعـد، غسّـان سـلهب، جوانـا حاجـي تومـا وخليـل جريـج، بـلال خبيـز، طونـي شـكر، ربيـع مـروّة ولينـا صانـع، جـلال توفيـق، مـروان رشـماوي وسـواهم ـ كثيـر منهـم باتـوا نجومًـا عالميّيـن فـي مضاميرهـم ـ لنـدرك حجـم تنـوّع ممارسـاتها بيـن

الفنّ والسينما والتجهيز والكتابة. ترافق ذلك أيضًا مع موجة شعريّة جديدة، كما تزامن مع حماسات لمفكّرين من جيل أسبق: أحمد بيضون، وضّاح شرارة، حسن قبيسي وسواهم ممّن كانت تلك الفترة ذهبيّة النشاط في إنتاجهم بمرافقة جدّيّة من دور نشر ربّما كانت دار الجديد التي أسّسها وسهر عليها لقمان سليم ورشا الأمير من أبرزها.

مع اغتيال رفيق الحريري انقضت مرحلةٌ من تاريخ لبنان؛ انقلبت أحوال البلاد رأسًا على عقِب: إنّها ولادة «الزمن العامّ» بحسب عنوان عملٍ قدّمه «جمع الثلاثاء»، بلال خبيز ووليد صادق وموقّع هذه السطور، ثم الزمن العام الذي أفرغها من دواخلها ووضعها تحت أضواء خارجيّة ساحقة، واستمرّ إفراغها دؤوبًا حتّى الانهيار التامّ الذي نشهدُه. في أثناء ذلك، كان كثيرون ممّن كوّنوا تلك الحركة قد انتقلوا إلى الخارج أو إلى عزلة محلّيّة تحاول ألّا يتهدَّدَها هذا الانهيار بل وتسعى إلى أن تقترح، منه، منطلقًا ـ هشًّا بالتأكيد ـ لسلام مختلف أو على الأقلّ للإقامة في الحروب المتناسلة لا للتهرّب منها.

أحسبُ أنّ الفنّ المعاصر تولّى آنذاك إلى حدّ كبير مهمّة التفكير السياسيّ، الذي كان ممنوعًا في ظلّ الاحتلالات المختلفة لأرض وعقول اللبنانيّين ولمجالهم السياسيّ، وربّما فَقَدَ هذا الفنّ جزءًا من طاقته مع ثورة ١٤ آذار ٢٠٠٥ وما تلاها، ثمّ مع الثّورات العربيّة، حيث انفتح مجالٌ أوسعُ لممارسةٍ سياسيّةٍ مباشرة، وإن لوقتٍ ضئيل. لكنّ ذلك عنى، في حينه، ضرورة اشتباك الأعمال الفنّيّة المعاصرة من سينما وتجهيز ومسرح وغيرها مع جوانب نظريّة وسياسيّة، كما عنى ضرورة إنتاج جانب نقديّ لمواكبتها (وغالبًا ما التبست الحدود بين النقّاد والفنّانين، بل بين النقد والفنّ نفسه). كذلك تولّدت ضرورة للإنتاج الماديّ والعرض تولّتها مهرجانات مثل مهرجان أيلول والحمرا التي تطوّرت إلى جمعية أشكال ألوان التي أسّستها كريستين طعمة وإلى عدد من المراكز الأخرى، مثل مركز بيروت للفنّ المعاصر، ربما بشكل يفوق أهمّيّة معظم صالات العرض الفنيّة وكثير منها نشأ متأخّرًا عن تلك المهرجانات.

مقالاتُ هذا الكتاب هي حصيلة لقاءات بأعمال هؤلاء، ولا شكّ انّها تدين أيضًا بالكثير لآخرين لم تسنح الفرصة لذكرهم أو للكتابة عنهم غير أنّهم

حاضـرون بالتّأكيـد فـي المقاربـات والتّنـاول وأسـاليب التّفكيـر وأدوات الفهـم. وقـد نُشـر كثيـر منهـا بمناسـبة تلـك الأعمـال، فـي ملحـق النّهـار أو فـي كتـبٍ تناولـت معـارض للفنّانيـن فـي الخـارج أو جَمعـت محاضـرات دعـا إليهـا طونـي شـكر فـي جامعـة الألبـا، كمـا نُشـر بعضهـا فـي مجلّـة «كلمـن» ومجلّـة «بدايـات». وربّمـا كان التّقـارب فـي الهواجـس، والمرافقـة والتعلّـم منهـم طويـلًا، مـا حـدا بـي أيضًـا أن أضيـف إليهـا أعمـالًا شـاركتُ بهـا فـي معـارض فـي مركـز بيـروت للفـنّ المعاصـر أو مـع مهرجـان «أشـغال داخليّـة» الـذي تنظّمـه جمعيّـة أشـكال ألـوان، أو فـي بينـال الشـارقة وللجميـع الشّـكر علـى إذنهـم بإعـادة النّشـر.

علـى أنّ التّبـادل الوثيـق بيـن تلـك الفنـون وبيـن المجـالات النظريّـة والأدبيّـة والسياسـيّة أيضًـا حـدا بـي إلـى أن أضيـف عـددًا مـن المقـالات تتنـاول كتبًـا وكتابـات (روايـات، وشـعرًا، وأطروحـات إنّاسـيّة) أرى فيهـا مشـتركات كثيـرة مـع «الكتابـة» اللبنانيّـة التـي تبـدّت لـي قاسـمًا مشـتركًا فـي هـذه الأعمـال المشـتركة، حيـث فِعـل الكتابـة ينطبـق عليهـا، سـواء لأهمّيّـة الكتابـة فـي إنتـاج أعمـال ممسوسـة بنقاشـات فكريّـة ثريّـة أو فـي القـدرة علـى تقديمهـا وفهمهـا، أو فـي النّشـاط الكتابـيّ لأغلـب أصحابهـا. ولئـن

حاولـت قـدر الإمـكان التّعامـل مـع مـا أراه كتابـة «لبنانيّة»، غيـر أن اسـمين لـم يكـن هنالـك مـن مفـرّ مـن تناولهمـا، لأثـر لبنـان فـي حياتهمـا وفـي كتابتهمـا وإتاحـة الفرصـة لهمـا، همـا المرحومـان صالـح بشـير وهانـي درويـش اللذان يمكـن اعتبارهمـا خالصـي الانتمـاء إلـى مسـقطي رأسـيهما، التونسـيّ والمصـريّ علـى التّوالـي، وخالصـي الانتمـاء إلـى لبنـان والمشـاركة فـي صحافتـه.

مـا أرجـوه مـن جمـع وإعـادة نشـر هـذه المقـالات، المتناثـرة علـى ربـع قـرنٍ، ليـس مجـرّد التّوثيـق لتلـك الفتـرة ولأعمالهـا، وهـو بالتّأكيـد توثيـق ناقـص كثيـرًا نسـبة لحجـم مـا أنتـج ولكثـرة أسـماء صانعيـه، بـل ربّمـا التّذكيـر بأهمّيّـة اللقـاءات مـا بينهـم أوّلًا ومـا بيـن المتلقّـي وبيـن أعمالهـم ثانيًـا، وان تكـون شـهادةً علـى اللقـاء بتلـك «الكتابـة» اللبنانيّـة بخصائصهـا التـي كان لهـا مـن عصرهـا ومـن مبدعيهـا مـا يُجيـز القـول بتفرّدهـا.

فتلـك كتابـة مهجوسـة بجسـد لا يمـوت، أو ربّمـا يظـلّ مقيمًـا معنـا حتّـى بعـد المـوت، مـن جهـة، وبعالـم الصّـور فـي ظـلّ بـزوغ العولمـة آنـذاك ثـم انتشـارها وبالأخـص بتكلفـة إنتـاج الصّـور علـى الجسـد نفسـه كمـا علـى

المجتمـع وعلـى اللغـة. عسـى يتبـدّى مـن هـذا الكتـاب إذن مـدى هشاشـة الكتابـة ـ أي رقّتهـا ـ وهشاشـة العالـم اللذيـن يتأرجحـان مـا بيـن الجسـد والصّـورة ويتبـدّى مـدى فتنـة الكتابـة الفكريّـة المصنوعـة بدقّـة وذكاء ليَشِـعَّ بريقها ويتجـاوزَ حجـاب الزّمـن إلينـا. قـد يكـون زمـن الحماسـات قـد ولّـى، إلّا أنّ هـذه اللقـاءات ربّمـا تظـلّ بابًـا للنّظـر إلـى إمـكان اتّصالنـا بالنّفـس وبالعالـم وشـروط مثـل هـذا الاتّصـال، أي فـي شـروط كلّ صـراع لتوسـيع مسـاحات التنفّـس. وربمـا تقـول إذن إنّ كلّ نشـاطٍ بـل وكلّ لقـاءٍ فعـلٌ سياسـيّ يقـاوم «الزّمـن العـامّ» وزمـن السّـلطات، بحثًـا عـن ايقاعـه وفتنتـه.

فادي العبدالله
لاهــاي، ٢٠٢٢

هـــذه صورتنـــــــا

أسئلةُ الزمن والمدينة إذ يعبُرهما الجسد

شهد مسرح التارماك الباريسيّ المخصّص للفنّ الفرنكوفونيّ نشاطًا لبنانيًّا متميّزًا في ختام موسمه الأوّل بعد إعادة فتحه. ففي معرض استقباله لمسرحيّة «بيوخرافيا» للينا الصانع وربيع مروّة، والتي سبق عرضها في بيروت، عرض التارماك أيضًا لثلاثة فنّانين: «كوارث» لعمر فاخوري، و«طائرات ورقيّة ـ بيوت» لفلافيا قدسي، و«كتب» لهانيبال سروجي. كما خصّص، في ٣٠ تشرين الأوّل ٢٠٠٥، يومًا لعدد من أفلام الفيديو اللبنانيّة، فقدّم أفلام «دائرة حول الشمس» لعلي شرّي، «السّقوط الأخير» لنسرين خضر، «لا شيء يهمّ» لعلي قيس، «حديث نسوان» لدانييل عربيد، «وا» لزياد عنتر و«جيبرالطار» لغسّان حلواني.

ثمّة تصادٍ خافت بين ثلاثة على الأقلّ من هذه الأعمال يحيل المرء على أسئلة شائكة إذ تتقاطع فيها خطوط الزّمن والمدينة والأطلال، على التباس جميعها بموضوع الجسد الذي يحيا ويعبُر وينتهي إلى الخيبة

أو اللامبالاة ما لم يتدخّل سحر القصّ ليجعله حجرًا فيهنأ، على ما كان تمنّى الشّاعر الجاهليّ.

يفتتح شرّي فيلمه بصورٍ تبدو كما لو أنّها تحمل في طيّاتها أطرَها، فنجد البيوت عارية الأعمدة مثل أضلاعٍ، تتوسّطها بقعات نور متسلّلة من فرجات لا ندري أهي وليدةُ الاهتراء والإهمال أم وليدة البطء في إتمام البناء. مبانٍ بين عمرين، لكنّنا نجهل إن كانت تمضي نحو الفتوّة أم نحو الاندثار. أمّا نصّه المستوحى من كتاب يوكيو ميشيما «الشّمس والفولاذ» فيتأرجح بين حدّين: حدّ الجسد الخائب إزاء الأفكار والعاجز عن مجاراتها والتّشكّل بحسبها والعاجز حتّى أن يكون لائقًا بميتة دراميّة، وحدّ الأسى لدى إعلان نهاية الحرب لأنّ المدينة التي يحيا فيها لن تظلّ تأكل نفسها (أو هو يحسَب ذلك)، لكنّ المصالحة مع الشّمس تتمّ حين ينتبه إلى كونها تعجّل بتحويل كلّ شيء إلى طللٍ.

في «جيبرالطار»، أو «جبل طارق»، فيلم فيديو وتحريك، لغسّان حلواني والذي عرض في بيروت (٢٠٠٥)، ليست المدينة (باريس) التي تتحوّل أطلالًا. باريس طَلَلٌ، منذ فجر التّصوير. لكن ما يغيب ثم

يتصخّــر هــو الوجــه، وكذلــك حــال صــور الفيلــم التــي تتحلّــل وتتقشّــر كالإعلانــات عــن الحيطــان أو كجلــدٍ محتــرقٍ مــن أثــر الشّــمس، وذلــك قبــل أن يصيــر طــارق نفســه هــو الجبــل الــذي يظلّــل المدينــة. فــي هــذا الفيلــم المســتوحى مــن مســرحيّة «زنبــق والجبــل» أثــر هائــل للغيــاب، غيــاب رؤيــة المســرحيّة التــي لــم تكــن، إبّــان الحــرب، معروضــة للأطفــال بــل توافــرت فقــط علــى الكاســيت. ليســت الحــرب أو عنفهــا مــا يتــرك الأثــر هنــا، بــل الصــوت وغيــاب الرّؤيــة، هكــذا تتفتّــح الصّــور وتتناســل مــن بعضهــا كتتالــي الدّرجــات الموســيقيّة فنجــد عالمًــا معلّقًــا فــي دهاليــز كيــس تشــبه نفــق أليــس التــي تلاحــق الأرنــب الأبيــض إلــى عالــم العجائــب.

الغيــاب يتــرك بصمتــه الحارقــة علــى جلــد الصــورة نفســها. فــي هــذا ربّمــا يقتــرب «جبــل طــارق» مــن فيلــم علــي شــرّي، إذ لا يعــود التحــوّل إلــى طلــل نوعًــا مــن التصخّــر (الفــرديّ فــي الأوّل والمدينــيّ فــي الثّانــي) بــل عمليّــة متواصلــة (المدينــة تــأكل نفســها، الصّــور تقشّــر نفســها). لكــنّ أحــدًا منهمــا لا يأخــذ الطّــرح إلــى مــداه الأبعــد متســائلًا عــن أحشــاء هــذه المعــدة التــي تقشّــر وتــأكل. تحديــدًا يقــف شــرّي عنــد شــمس يوكيــو ميشــيما ولا يتنــاول الفــولاذ الــذي هــو ربّمــا، مصهــورًا متدافعًــا كحمــم البراكيــن

فــي فيديــو وليــد رعــد عــن السّــيّارات المفخّخــة، أحشــاء المدينــة الفعليّــة، ومحــرّك الصّــور (موتورهــا) فــي عنــف شــراهتها ونهمهــا.

طــارق العابــر فــي المدينــة ـ الطلــل يصيــر الجبــل، أمــا عمــر فاخــوري فــلا يعبُــر فــي الأمكنــة بــل فــي الأزمنــة، أزمنــة العنــف الدّافــق. فاخــوري ســائح يبعــث لنــا بطاقاتــه البريديّــة وألبــوم صــوره، «مــن بيــروت مــع الحــبّ»، «مــن روانــدا مــع الحــبّ»، «مــن كوســوفو مــع الحــبّ»... وكمــا يأخــذ الســيّاح للســيّاح الصّــور واللقطــات أمــام الأطــلال والأنصــاب، تؤخــذ صــور فاخــوري أمــام الكــوارث. الكــوارث أحــداث وهــي أنصــاب الزّمــن وعلاماتــه فــي رأي فاخــوري، لكنّهــا ربّمــا كانــت أطــلال الأزمنــة.

يلعــب عمــر فاخــوري مــع الصّــورة والجســد السّــينمائيّ الجيمــس بونــديّ: «مــن روســيّا مــع الحــبّ» للعميــل ٠٠٧ «مــن بيــروت مــع الحــبّ» يــردّ فاخــوري بثيابــه السّــوداء مديــرًا ظهــرَه مبتعــدًا عــن انفجــار السّــان جــورج واضعًــا يديــه علــى خصــره كأنمــا لا رادّ لعــزم وتصميــم رجــل الوكالة البريطانيّــة. «زيليــغ» لــوودي آلــن يتلــوّن كالحربــاء حتّــى يصيــر، رغمًــا عــن نفســه، عضــوًا فــي الميليشــيا النّازيّــة، أمّــا فاخــوري فهــو «مــن برليــن مــع الحــبّ» يرســل لنــا تمــرّد جســده يدخّــن بتلــذّذ وطرافــة ســيجارَته أمــام هتلــر

الخطيــب فــي جنــوده المتراصّيــن لا يهتــز لهــم جفــنٌ... والأمثلــة كثيــرة، إلّا أن كثرتهــا تبعــث علــى التّســاؤل عــن تســاوي الأحــداث والكــوارث فــي عيــن فاخــوري، وعــن غيــاب التّفــاوت، وهــي متفاوتــة، فــي القــدرة علــى إنشــاء أزمنتهــا الخاصّــة. إلاّ أنّ الكثــرة والبحــث عــن الطرافــة والدّهشــة يجعــلان علاقــة جســد فاخــوري بأزمنــة الكــوارث علاقــة متفاوتــة أيضًــا. فهــو حينًــا مشــارك أو عامــل فــي الكارثــة نفســها، وحينًــا مجــرّد إســقاط عليهــا مــن الخــارج. علــى النقيــض مــن عمــل لينــا الصانــع وربيــع مــروّة السّــاعي إلــى إخــراج الجســد مــن حلبــة العــرض وإلــى تقويــض ســلطة الصّــورة باللغــة النّاقــدة والسّــاخرة والمفعمــة ثقــةً وهــزءًا، يبــدو أنّ فاخــوري يســعى إلــى وضــع الجســد، جســده الخــاصّ فــي قلــب صــورة الكارثــة ولحظتهــا ربمــا ليمســح بمرهــم الفكاهــة ذنوبنــا جميعًــا فيهــا. بيــد أنّــه ينســى أنّ لحظــة الكارثــة هــي زمــن ميّــت، بحســب جيــل دولــوز علــى الأقــلّ، وأنّ الجســد فــي مثــل هــذه اللحظــة جســدٌ معــدٌّ للسّــحق، رغــم كلّ خــدع التّصويــر.

فــي حيــن يهــرب البعــض إلــى الطفولــة («وا» لزيــاد عنتــر) أو إلــى الباروديــا السّياســيّة («لا شــيء يهــمّ» لعلــي قيــس) أو إلــى الحنيــن («طائــرات ورقيّــة ـ بيــوت» لفلافيا قدســي) أو فقــط يراكــم البنايــات المتكدّســة كأكــوام النفايــات

بحيـث لا تتـرك مجـالًا للسـكّان ولا متنفّسًـا («دائـرة حـول الشـمس» لعلـي شـرّي) وحدهمـا «جبـل طـارق» لغسّـان حلوانـي و«السّـقوط الأخيـر» لنسـرين خضـر يقدّمـان جسـدًا فـي مادّيتّـه الهائلـة، فـي ارتباكـه ووهَـن مفاصلـه وخجلـه كمـا تُظهـر خضـر فـي فيلمهـا القصيـر جـدًّا الـذي يلـوح كنثـر الجسـد فـي وجـه جـان فيغـو و«سـباحته» التـي يحيلهـا قصيـدة ملحميّـة فـي إعـلاء الجسـد والإرادة والمـاء المتلألـئ.

بيروت في ثلاثة أفلام لبنانيّة

كان لبنان عام ٢٠٠٧ ضيفَ شرف مهرجان باريس السينمائي. لا تسعى هذه المقالة إلى «تغطية» شؤون المهرجان، ولا حتّى البرنامج اللبنانيّ فيه، الذي كان وافرًا وإن لم يخلُ من نقصٍ كغياب محمد سويد وغيره. قصارى هدفنا هنا، مع الاعتذار الحارّ من الآخرين، هو مقاربة ثلاثة أفلام لبنانيّة جديدة يجمعها، إلى جانب الطّابع الروائيّ الطّويل، كونها تعرض للمرّة الأولى في باريس، وكونها تحاول تشكيل صورة سينمائيّة لمدينة بيروت، على تفاوتٍ في الأدوات والأساليب والأصوات.

لكن، لا بدَّ أوّلًا من إزاحة التباسٍ تردّدتْ أصداؤه على صفحات الجرائد اللبنانيّة وفي الكواليس، ويزيده بِلّةً دفاع بعض النقّاد عن تمثيل السينمائيّ لذاته وحدها، وكأنّما هي من صنع يديه، على ما كانت حنّا أرندت تقول ساخرة من المتفاخرين بلغتهم الجرمانيّة.

كان خليل جريج وجوانا حاجي توما، بين المكرّمين إلى جانب دانييل عربيد والمخرج الشابّ وائل نور الدين عن فئة الأفلام القصيرة (ليس خطأ تكريم شبّان في أوّل نتاجهم إلّا متى فهمنا التّكريم إعلانَ نهاية، لا دفعًا وتشجيعًا!). لقد أثار هذا الخيار بعض الضجّة، مثل كلّ اختيار في كلّ مهرجان، حيث تساءل البعض عن سبب اختيار هذا الاسم لا ذاك، وإبراز ذا والتّعمية على آخر. والحقّ أنّ كلّ اختيار إشكاليّ وظرفيّ، لكننا نحسب أنّ اختيار الثّنائي جريج - حاجي توما هو أيضًا تكريم لجيل كامل من الفنّانين والسينمائيّين والمفكّرين، إذ يبدو جليًّا في أعمالهما ملامح نقاشاتهما وتفاعلهما مع أعمال غسّان سلهب وجلال توفيق ووليد رعد وبلال خبيز ووليد صادق وربيع مروّة وغيرهم كثيرون. مثل كلّ عمل جدّي، تحاور أعمال جريج وحاجي توما أعمال مجايليهما وشغفهما بمدينتهما وتتقاطع مع اهتمامات هذا الجيل الذي فتح أمام الفنّانين اللبنانيّين أبواب مهرجانات العالم ولقاءاته وجمهوره الغفير الذي أمّ صالات باريس في هذا المهرجان الأخير، واعدًا بمزيد من التّرحيب بالفنّ اللبنانيّ.

سنتناول إذًا، من بين أعمال هذا الجيل، فيلم السينمائيّ البارز غسّان سلهب «أطلال»، ومن بين الوافدين الجدد فيلمي نادين لبكي «سكّر بنات» وميشال كمّون «فلافل».

سكّر بنات ـ كراميل | نادين لبكي

الإشفاقُ على المشاهد من دموع الدّمى المتحرّكة

لقي فيلم نادين لبكي الذي لم يُعرض بعد في لبنان ترحيبًا حارًّا من قبل بعض النّقاد حين عُرض في مهرجان كان الفرنسي، لكنّه أيضًا قد يلقى اعتراضًا مثيرًا للسخرية من قبل رافضي «الاستشراق الذّاتيّ»، الذين قد يرون فيه «شدًّا» للمشاهدين من خلال استعراض جمال اللبنانيّات واختراق تابو المثليّة النسائيّة، على خفر مزعج، إرضاءً للغرب بإظهار مشاكل العذريّة والعلاقات «غير الشرعيّة» فضلًا عن الفرنسيّ العجوز ومغامرته البيروتيّة. الاعتراض طبعًا سخيف لأنّه لا يرى أنّ هذه العناصر موجودة في بيروت وليست متوهّمة، ولا يكفي أن تكون أجساد النّساء أرض الصّراع اليوم بين دعاة حقوق الإنسان والأصوليّة السّلفيّة حتّى يكون في تصويرهنّ استشراقٌ.

لكــنّ الفيلــم الــذي يقــدّم تصويــرًا ناعمًــا وأنيقًــا يعانــي دون شــكّ مــن الفتنــة الشّــديدة بلغتــه البصريّــة التــي لا تختلــف عــن فيديــو كليبــات واديــن لبكــي السّــابقة، فيبــدو أشــبه بفيديــو كليــب طويــل منــه بفيلــم سينمائيّ يفتــرض بأدواتــه أن تكــون أكثــر كثافــة وأغنــى تنوّعًــا وملاءمــة لمــا يطرحــه.

كمــا أنّ لبكــي، علــى مــا يبــدو، تشــفق علــى مشــاهديها، فــلا تــكاد تــرد مــورد حــزن إلا وأشــفعته بطُرفــة أو نكتــة، مازجــةً مطلــع الأســى بتواصــل السّــرور. قــد تقــول لبكــي لنــا إنّ هــذه هــي طبيعتهــا، ولا شــكّ أنّ الحيــاة مزيــج منهمــا معًــا، إلّا أنّ منهجيّــة هــذا الخلــط، فضــلًا عــن كونهــا تمنــع مــن تعميــق الحــالات والمضــيّ إلــى أغوارهــا، تصبــح بســبب طابعهــا التكــراريّ نوعًــا مــن «البرهنــة» المســيئة للأعمــال الفنّيّــة، لا ســيّما حيــن تفيــض عــن الحاجــة وعــن الواقــع، كمــا فــي مشــهد المحجّبــة التــي لا تنــزع حجابهــا حتّــى فــي وســط بناتهــا!

إلّا أنّ أعمــق مشــاكل الفيلــم، فــي رأينــا، هــو كــون دُمــاه (والدّمــى فــي العربيّــة الغوانــي الجميــلات) تتحــرّك فــي فقّاعــة معزولــة عــن بيــروت التــي تهــدي لبكــي إليهــا الفيلــم! بيــروت لبكــي صــورٌ مســطّحة لشــوارع قليلــة،

وحـارات مقفلـة، تبـدو غاطسـة فـي منـاخ موسـيقيّ يدانـي النّشـاز والتّنافـر. تمتنـع لبكـي عـن دخـول المدينـة مـن بـاب أصواتهـا، وتحـرّك دُماهـا فـي منـاخ معقّـم، وعقيـم، مـن الكليشـيهات الصّوتيّـة. إلا أنّنـا نعـرف أنّ المـدن لا تؤتـى أزمنتُهـا سـوى مـن أصواتهـا، كمـا سـبق لغسّـان سـلهب أن فعـل فـي «أرض مجهولـة» أو المكسـيكي كارلـوس رايغـاداس فـي «معركـة فـي السّـماء».

علـى عكـس الفيديـو كليـب، لا يمكـن لفيلـم «بيروتـيّ» أن يكـون حكايـة علـى غـرار حكايـا لافونتيـن أو والـت ديزنـي، أو أرضًـا معلومـة ومفارقـة لبيـروت.

سـبق للبكـي أن خلقـت عالمهـا الفيديـو كليبـيّ، إلا أنّـه بطبيعتـه ليـس سـينمائيًّا لأنّـه يقـوم أساسًـا علـى موسـيقى لـم تصنعهـا المدينـة، بـل أنتجـت مسـطّحةً فـي حواضـن اصطناعيّـة معقّمـة بعيـدة عـن أصـوات المـدن (والصـوتُ اللحـنُ) ومشـاهد أيّامهـا ووقائـع زمنهـا.

علـى لبكـي أن تخـرج مـن اللوحـة التـي نسـجتها لنانسـي وهيفـاء إذا شـاءت أن تدخـل إلـى عالـم ليل وريما ونسـرين وطانـط روز، اللواتـي لـن تظـلّ حينهـا دمًـى متحرّكة تشـفق علينـا لبكـي مـن دموعهـا دون داعٍ حقيقـيّ.

فلافل | ميشيل كمّون

بيـــــروت واسعـــــةُ الليـــل

لا يهـدي ميشـال كمّـون فيلمـه الروائـيّ الأوّل إلـى بيـروت، بـل إلـى شـقيقه الشـاب المتوفّـى روي. رغـم ذلـك، لا يكتفـي المخـرج بتقديـم صـورة عـن عالـم بيـروت وشـبابها الليلـيّ، بـل يثبـت أيضًـا أنّ مدينـة بيـروت ليسـت تتطابـق مـع حدودهـا الإداريّـة. تصـل كاميـرا كمّـون إلـى كسـروان، لكنهـا لا تغـادر بيـروت. بيـروت هنـا هـي زمـن عيـش، وليـل، ومنطـق المقامـرة والمغامـرة، وليسـت مبانـي وتقسـيمات جغرافيّـة أو دوائـر إداريّـة، وبالتأكيـد ليسـت شـعارًا انتخابيًّـا أو سياسـيًّا.

خلافـا للبكـي، يسـتعمل كمّـون الصّمـت وأصـوات المدينـة الليليّـة والسّـيّارات، دون أن يتعفّـف عـن اسـتخدام الأغانـي الرّاقصـة متـى انبعثـت مـن علـب الليـل أو مـن مسـجّلات السّـيّارات والمحـالّ والبيـوت. إلـى جانـب ذلـك، لا يمكن إلّا التنويـه بالشّـريط الصوتـيّ الـذي يسـتخدمه مـن موسـيقى «سـوب كيلـز» الالكترونيّـة وغنـاء ياسـمين حمـدان المفعـم بالمتعـة وعيائهـا وتجـارب توفيـق فـرّوخ وفرقتـه فـي عـزف النّغمـات الشّـرقيّة علـى الآلات النّحاسـيّة. المشـكلة ربّمـا تظـلّ فـي حاجـة كمّـون إلـى المزيـد مـن التّفكّـر فـي أحـوال القطـع والوصل بيـن هـذه المـوادّ الموسـيقيّة.

غيـر أنّ الأهـمّ، فـي نظرنـا، يتجـاوز طُرفـة الفلافـل وبائعهـا، وإمطـار السـماء سـقف المبانـي بحبّاتهـا الضّخمـة الشّـهيّة، وهـي طرفـة ظريفـة، غيـر أنّهـا غيـر مقنعـة فـي تقصّيهـا وتطويرهـا مـن ثـمّ. ربّمـا يتبـدّى الجانـب الأهـمّ فـي رغبـة التّصويـر الليلـيّ، واسـتعراض مغامراتـه، العاطفيّـة والجنسـيّة والأمنيّـة والذكوريّـة معًـا، وفـي مـدّ حـدود بيـروت إلـى كامـل مسـاحة الرّغبـة الليليّـة.

هـذا ويتظهّـرُ جانـب مهـمّ فـي محوريّـة موقـع كازينـو لبنـان مـن الفيلـم. ليـس ذلـك أنّ لبنـان كازينـو، علـى مـا يحسَـبُ بعـض مدّعـي الفضيلـة والتعفّـف والمـال الطّاهـر، بـل لأنّ الكازينـو فـي الفيلـم دليـلٌ علـى نمـط حيـاة لبنانـيّ يتوسّـل المقامـرة بـكلّ شـيء، بالحاضـر والمسـتقبل والمـال، فـي سـبيل دواعٍ ليسـت دائمّـا مفهومـة. بالحـظّ، تقفـز حبّـة فلافـل هاربـة مـن قعـر الزيـت، وبالحـظ أيضًـا نجـد المـال ونشـتري بـه سـلاحًا، وحيـن يخوننـا الحـظّ نقـع فـي الحصـر والغيـظ. ليـس هنالـك مـن تراكـم عقلانـيّ مخطّـط لدينـا، هنالـك فقـط الوعـد بالحلـم، صادقًـا أم كاذبًـا.

بالحـظّ ربّمـا تنضـج حبّـة الفلافـل الهاربـة التـي يدعـو فادي أبـي سـمرا إلـى أن يكونهـا ذلـك الشـابّ المفعـم بالحيويّـة والتمـاع الأعيـن. إلّا أن نضـج مـا يبـدو أقـرب إلـى جيـل مـن

المراهقيـن، فـي فيلـم كمّـون، يمـرّ عبـر الاعتـراف إذًا بأنّنـا «نشـخّ تحتنـا»، بأننـا «نشـيخ تحتنـا» أيضًـا دون أن نـدري مـن سـيتحمّلنا فـي شـيخوختنا. الاعتـراف بهـذه الهشاشـة هـو إذًا أوّل شـروط النّضـج الـذي يتجلّـى فـي التخلّـي عـن مبـدأ الثّـأر والشّـرف الـذي لا يسـلم مـن الأذى... والحنـوّ علـى إخـوة لنـا.

يصـوّر كمّـون، تحـت سـتار كوميـديّ بأبطـال كرسـوم الكرتـون فـي مراهقـة مطوّلـة، مسـارًا للنضـج يدعونـا إليـه مـادًّا يـد الحنـان إلـى خـدّ الأخ الغائـب.

مـرّة جديـدة، يبـدو قبـول الغيـاب والمـوت شـرطًا أوّل للعيـش معًـا.

أطلال | غسّان سلهب

الغطـس في عمـق طلــــل

فيلـم «أطـلال» ليـس الفيلـم الأوّل لغسّـان سـلهب، وليـس فيـه مـن تـردّد أو تلعثـم. يعـرف سـلهب مـا يريـد، ويملـك أن يقدّمـه فـي جمـال بصـريّ أخّـاذ واقتراحـات بصريّـة لافتـة، مثـل المشـهد لـدى طبيـب العيـون. وهـو بعـد أن اسـتنفد أصـوات بيـروت وتصويرهـا مـن زوايـا مختلفـة (مـن الأسـطح، والسّـيّارات، فـي الليـل والنّهـار، فـي سـوليدير وفـي الآثـار المتبقّيـة) فـي «أرض مجهولـة»،

يتوجّـه الآن ليصـوّر بحـر بيـروت. البحـر موقعًـا، ومشـهدًا واسـتعارة. يمكـن للغـوص فـي البحـر أن يكـون اسـتعارة للبحـث فـي أعمـاق المـرء، الـذي يصـوّره كارلـوس شـاهين نيابـة عـن كلّ منّـا، مثلمـا يمكـن لصـور الأشـعة الطبّيّـة أن تكـون أيضًـا اسـتعارة عـن الأعمـاق، وكمـا يمكـن للفلامنكـو أن يكـون اسـتعارة للكبـر والتحـدّي ورائحـة الـدم الماثلـة فـي مخيّلـة الشّـمس الاسـبانية وعيـن الثيّران.الزّرقـةُ والشّـمس والكوريـدا المسـتدعاة، ليـس جـورج باتـاي بالطّبـع بعيـدًا. لكـنّ الفيلـم ليـس مجـرّد اسـتعارات، بـل ربّمـا ليسـت الاسـتعارة سـوى مـا يضيفـه المشـاهد نفسـه علـى الفيلـم، مثلمـا قـد يضفـي عليـه قـراءة سياسـيّة.

نجـرؤ علـى القـول إنّ سـلهب أيضًـا يصـوّر مـادّة رؤيتـه، وليـس اسـتعارتها النظريّـة. فهـو لا يتـردّد فيمنحنـا مـا يشـاهده مصّـاص الدمـاء، مثلمـا يشـاهده، زائغًـا مشوّشًـا، وبعـد انطلاقـة رائعـة يتباطـأ الفيلـم بشـكل غريـب، لكـن أليـس التباطـؤ أيضًـا إدخـالًا لنـا فـي زمـن مصّاصـي الدّمـاء، زمـن الخلـود البطـيء والممـلّ ...

يمكـن الزعـم أنّ الفيلـم بعيـد عـن القـراءة السياسـيّة، وإنْ تزامنـت جـولات مصّـاص دمائـه الخفـيّ عـن الكاميـرا (لكـن إن كان لا يصـوَّر، كيـف تلتقطـه عدسـة سـلهب؟) مـع موجة

قتـل واغتيـالات بيروتيّـة وتنبّـؤ بتحـوّل الأطبّـاء إلـى قتلـة، كمـا فـي بريطانيـا. فـي الواقـع، ينجـم ابتعـاد الفيلـم عـن الإسـقاط السياسـيّ مـن كـون إنتـاج مصّـاص دمـاء يهـدف، برأينـا، إلـى قتـل نـدٍّ آخـر لـه الطبيعـة عينهـا. هـو إذًا عمـل انتحـاريّ. صناعـة قاتـل لقتـل الـذّات.

لمــاذا مصّــاص الدّمــاء؟ لمــاذا الأشــباح والــدم والقتلــى؟ إنّـه، مـرّة جديـدة، قبـول إرث المـوت متغلغـلًا فـي نسـيج الجماعـة، عائـدًا مـن الغيـب ليقيـم لهـا لحمـة وسـدى. لا تغيـب الجثـث عـن الفيلـم غيابهـا فـي أعمـال جريـج وحاجـي تومـا، لكـن الحِـداد لا يحضـر كمـا فـي أعمـال وليـد صـادق. مـا يحضـر لـدى سـلهب هـو مـوت حديـث، ليـس مرتبطًـا بالحـرب التـي يمكـن النّظـر إليهـا مـن هـذا الجانـب علـى أنّهـا حـرب ريفيّـة، أو حـرب ترييـف المدينة. إنـه مـوت سـائر، سـادر فـي عملـه. مـوت يتطلّـب موتـه، يبحـث عنـه، ويشـحذ علـى مهـل السـكيّن التـي يأمـل أن تأتـي لتجـزّ عنقـه ككبـش أخيـر.

إنّهـا ظواهـر مدينيّـة تلـك التـي تـروي عـن مصّاصـي الدّمـاء، والجرائـم الجنسـيّة، والعلاقـات المتعـدّدة الطّبائـع دون أيّ عقـد، وتـروي عـن شـخوص دون عائـلات، دون إخـوة أو آبـاء ودون أبنـاء أو زيجـات. يصـوّر سـلهب إذًا مـا يمكـن افتـراض طابعـه المدينـيّ

بامتيـاز: فـرد فــي شــارع، انحرافـات وجرائــم، مدينــة حُبلــى بأســاطير حديثــة.

يمكـن بالطّبـع الطّعـن فـي تصويـر سـلهب لواقـع المدينـة، بـدءًا مـن حقيقـة مصّاصـي الدّمـاء وجـدوى أسـطورتهم، وصـولًا إلــى افتــراض أن «مدننــا» ليســت مدننــا بــل كونفيدراليّـة قـرى. لكـن ذلـك أيضًـا مـردود، فبيـروت لا تني تبتلـع مدافنهـا مثـل أي مدينـة حديثـة، وتفـكّك النّازحيـن إليهـا، ببـطءٍ ربّمـا ولكـن بفعاليّـة أكيـدة تثبتهـا، للمفارقـة، الجرائـم والفضائـح والقـدرة علـى الاختبـاء والسّـعي فـي هوامشـها. لكـن السّـؤال الـذي قـد يكـون سـلهب يطرحـه علينــا هــو عمّــن يعــضّ، مثــل الطبيــب خليــل ونســائه الفاتنــات، ثــدي المدينــة إن لــم تصــوّر نفســها عــذراء كوالـدة الإلـه فـي الأيقونـات؟ إنّـه سـؤال كشـف الغطـاء عـن حيـاء المدينـة كـي تتقبّـل العنـف والمـوت الـوارف في ثناياهـا، دون مزاعـم عـن إلهيّـة هـذا العنـف أو «برّانيتـه». إنّــه، فــي معنــى مــا، عنـف البحـر المتأبّـد كالأمـواج فــي مفتتـح الفيلـم، لا ينفصـل عـن المدينـة التـي تنطـوي علـى مـدنٍ كثيـرة فـي طبقـات طيّاتهـا.

فـي بيـروت فيديـو كليـب لبكـي ودُماهـا الجميلـة، وبيروت ليــل الشّــباب والمغامــرة والمقامــرة فــي فيلــم كمّــون،

هنالـك متّسـع بعـد للنّضـج، للأمـل والرّغبـة. لكـن سـلهب يزعـم أنْ لا مجـال لإغفـال عنـف المدينـة وقسـوتها، علـى أفرادهـا وفيهـم، أو لنسـيان ذكـر المـوت والرّغبـة فـي دفـع الحيـوات والشّـوارع إلـى أعمـاق سـحيقة، لا تعـود منهـا سـوى أطـلالًا نبنـي فوقهـا أحلامًـا أخـرى ونسـيانًا كثيـرًا. ربمـا ينبـع انزعاجنـا مـع عمـل غسّـان سـلهب أنّنـا فعـلًا نشـعر بطعـم الـدم تحـت نواجذنـا وأسـناننا. ولسـنا نبكـي! أليسـت هـذه معجزتنـا المؤسـفة؟

| غسـان سـلهب، مخـرج سـينمائي لبنانـي. لـه: **أطـلال**(٢٠٠٧)، **تيـرا أنكونيتـا ـ أرض مجهولـة** (٢٠٠٢)، **النهـر** (٢٠٢١).

| ميشـيل كمـون، مخـرج سـينمائي لبنانـي ـ فرنسـي. لـه: **فلافـــل** (٢٠٠٦)، **بيـروت هولـــدم** (٢٠١٩).

|ناديـــن لبكـي، مخرجـة سـينمائيّة وممثلـة لبنانيـة. لهـا: **سُـكّر بنـات** ويعرف باسـم **كراميـل** (٢٠٠٧)، **رصاصـة طايشـة** (٢٠١٠) **وهـلاء لويـن** (٢٠١١)، **ريـو أنـا أحبـك** (٢٠١٤)، **كفرناحـوم** (٢٠١٨).

فـي انتهـــاك المقـــدّس للمقـــدّس

يلفـت أثنـاء الصّـلاة فـي الكنيسـة حرّيّـة المصلّيـن الواسـعة فـي الدّخـول والخـروج والقيـام والقعـود والايمـاء والالتفات والوشوشـة، فـي حيـن تشـي كتـب الصّـلوات بوجـوب التزام صيـغ لفظيّـة وايضًـا جسـديّة كوجـوب القيـام ورسـم اشـارة الصّليـب فـي مواضـع محـدّدة بدقّـة، كانـت قديمًـا بـلا ريـب متسـاوية فـي القـوّة والنفـاذ والتـزام المؤمنيـن بهـا، فيبـدو انهيـار هـذه الطقوسـيّة الآمـرة دليـلًا علـى انكسـار «عصبيّـة» المسـيحيّة اذا مـا قصدنـا بــ «العصبيّـة» القـدرة علـى التسـلّط علـى أرواح المؤمنيـن وأجسـادهم وضمّهـا فـي كلّ واحـد جامـع لا تتمايـز أعضـاؤه لا فـي الهنـدام والألفـاظ والافـكار ولا فـي توقيـت الحـركات وتزامنهـا.

يبـدو جليًّـا أنّ هـذا الانكسـار، وإن وصـل متأخّـرًا إلينـا، هـو النتيجـة المباشـرة لمحاكـم التفتيـش فـي أوروبـا، بمـا زوّدت هـذه المحاكـم الفلسـفة والعلـم النهضويّيـن والتنويريّيـن مـن شـهداء تقـوم علـى شـهادتهم الدّيناميّـة

الدّيانـة الجديـدة، كيمـا تسـتطيع منازعـة الدّيانـة الأقـدم علــى الأرواح والعقــول.

لا أعنـي بـالأرواح سـوى الجانـب المظلـم مـن العقـل، أي إمسـاكنا أنفسـنا عـن تحكيمـه فـي مجـالات مخصوصـة والاكتفـاء بالتّسـليم أي بالإيمـان. أمّـا فـي الصـلاة الإسـلاميّة فـإن طقوسـيّتها مـن حيـث هـي التـزام صيـغ محـدّدة ونهائيّـة لا تـزال محفوظـة ومرهوبـة الجانـب. فعلـى المصلّـي التـزام عـدد السّـجدات وتوالـي الحـركات وحفـظ مـا يتلفّـظ بـه مـع كلّ سـجدة، إلـى التـزام التّزيّـن وحسـن الهنـدام (وخصوصًـا صـلاة ظهـر الجمعـة والامتنـاع عـن مـآكل فـي عينهـا لئـلّا يضـرّ بالمصلّيـن، بـل إنّ كثيـرًا مـن المنابـر يعلـوه حديـث نبـويّ ينهـى المصلّـي عـن الحديـث والتلفّـظ ببنـت شـفة مـا دام الخطيـب علـى المنبـر).

لكـنّ شـعيرة طقوسـيّة أخـرى هـي مشـهديّة عاشـوراء التـي أدخلهـا الإيرانيّـون أوائـل القـرن إلـى النبطيـة، قـد تتيـح استكشـاف تغيّـر فـي صلابـة الطّقوسـيّة الإسـلاميّة مـن دون أن يُعنـى هـذا المقـال باقامـة مقارنـة بيـن محـارق محاكـم التّفتيـش المسـيحيّة ومذابـح الإسـلاميّن فـي إيـران ومصـر والجزائـر وأفغانسـتان، ولا بتقصّـي كيفيـة إفـراز كلّ عقيـدة المتعصّبيـن لهـا.

وظائـف عاشـوراء اعتمد رالـف رزق اللـه فـي مقاربتـه مشهديّة عاشوراء على أربعة متغيّرات:

• الجرميّـة الناشـئة مـن قتـل الحسـين والمنقولـة عبـر المؤسّسـات الاجتماعيّـة ـ الثّقافيّـة للشـيعة.
• الأسـرة الأبويّـة الشّـيعيّة المنتجـة للعقـدة «الأبويّـة المركزيّـة» وهـي عقـدة محـدّدة أساسًـا بالشّـعور بالجرميّـة أو بالذّنـوب.
• التّصـوّر الإسـلاميّ للجسـد الـذي يعـدّ مصـدرًا للجرميّـة.
• السّـياق الاجتماعـيّ ـ الاقتصـاديّ الـذي ينتمـي اليـه اللاطّمـون، والـذي يمكـن اعتبـاره مـن زاويـة مـا ناتجًـا عـن حرمـان يقـع بمنزلـة الأصـل الخـاصّ لمعـدّل عدوانـيّ مرتفـع (ص٤١ ـ ٤٢) . وينيـط رزق اللـه بعاشـوراء وظائـف منهـا اسـترداد العدوانيّـة الناشـئة مـن ظـروف اجتماعيّـة اقتصاديّـة مؤسـفة، وأنّهـا بذلـك تؤخّـر الصّـراع الحقيقـيّ (ص ١٩٦).

وهـذا مـا يحـدو السّـلطات الشّـيعيّة الـى تغذيـة شـعيرة عاشـوراء والدفـاع عنهـا منـذ شـيخ النبطيّـة عبـد الحسـين صـادق فـي العشـرينيّات، إلـى حركـة «أمـل» «وحـزب اللـه» فـي التسـعينيّات. وينيـط بعاشـوراء أيضًـا «وظيفـة دفاعيّـة واضحـة، مـا دامـت تسـمح بموضعـة فـي مذبحـة كربـلاء، وبتوطيـن القلـق الـذي يصـدر عـن الشّـعور بالاثـم

المرتبـط بإحـدى الرّغبـات المكوّنـة للبنيـة الأوديبيّـة: رغبـة قتــل الأب» (ص١٧٩).

إلّا أنّ هـذا لـم يسـتقم إلا بتناقـل الشّـيعة عبـر المؤسّسـات الاجتماعيّــة ـ الثّقافيّــة لشــعور بالمســؤوليّة عــن قتــل الحســين، وتاليًــا لشــعور بالذّنــب وضــرورة تغذيتــه واسـتثارته باسـتمرار عبـر نفسـه (ص ٣٤٥). وهـذا الشّـعور بالذّنـب تقوّيـه النّدبـات والقصائـد والكتـب والمشـهديّات ـ المسـرحيّات التـي تصـوّر هـذه المذبحـة وتسـتغرق فـي دراميّتهـا واسـتدرارها للدّمـوع كمـا للشّـعور بالذّنـب.

كمـا أنّ هـذه الازاحـة للشّـعور بالاثـم «مـا كان يمكنهـا أن تتحقّـق لـو لـم تكـن الصّفـات التـي يعزوهـا الشّـيعة الـى شـخص الحسـين مماثلـة للصّفـات التـي ينسـبها الطّفـل الى الأب فـي الأسـرة الأبويّـة» (ص١٧٩)، ذلـك أنّ «كلّ شـخص إلهـيّ ليـس سـوى أب أقـوى» بحسـب فرويـد.

وفــي المســتوى الاخيــر لتحليلــه يقــول رزق اللــه: «مــا الضــرب واللطــم مثــل كلّ الإماتــات الدّينيّــة والعذابــات وأعمــال التكفيــر التــي تكشــف وظيفتهــا ســوى جمــود مازوخيّـة محبطـة مـن حيـث الإشـباع الجنسـيّ» (ص ١٩٣) وذلـك نتيجـة للمجتمـع القمعـيّ مـن جهـة ولنظـرة الاسـلام إلـى الجنـس والـى الجسـد نفسـه مـن جهـة اخـرى. فيـرى

رزق اللـه أنّ هـدف معظـم الممارسـات الشّـعائريّة التـي يأمـر بهـا الإسـلام، هـو اسـتتباب «طهـارة» الجسـد. هـذه الواقعـة، ألا تنطـوي علـى تصـوّر يـرى أنّ الجسـد «نَجِـسٌ أصـلًا؟» (ص١٨٣)، كمـا أنّ «دينًـا يفـرض التّطهيـر بعـد كلّ علاقـة جنسـيّة لا يمكنـه النّظـر بعيـن الرضـا الـى الحيـاة الجنسـيّة» (ص١٩٠). ربّمـا يعـود افتـراض النّجاسـة الأصليّـة للجسـد إلـى مقـت العضـوي الـذي لاحظـه أحمـد بيضـون فـي الاسـلام، إذ إنّ «النّجاسـة فـي جسـم الانسـان نفسـه وفـي بطنـه علـى الاخـص» (أحمـد بيضـون، كلمـن، ص ٢٣٤). فالجسـد «تُعْلَـنُ نجاسـته حالمـا يبـرد بالمـوت» (المصـدر نفسـه ص ٢٣٧) بـل إنّ حـقّ الجسـد بالتمتّـع «بمـا ينطـوي هـو نفسـه مـن إمكانـات هـو حـقّ محفـوف بالشّـروط، وممـزوج بالشّـعور بالذّنـب» (المصـدر نفسـه ص ٢٤٥). وهـذا الشّـعور بالذّنـب يقـوّي افتـراض رزق اللـه عاشـوراء إشـباعًا بديـلًا مـن حاجـات جنسـيّة مكبوتـة. لكـن كيـف التّوفيـق بيـن عذابـات الضّـرب واللطـم للشّـعور بالذّنـب واعتداءاتهـا الواضحـة علـى الجسـد البشـري وبيـن «مـا بالغنـا فـي التّشـديد عليـه مـن تعلّـق الشّـريعة بسـلامة الجسـم الانسـاني وتمامـه (أحمـد بيضـون، المصـدر نفسـه ص ٢٤٧)، وخصوصًـا أنّنـا لسـنا فـي مجـال الحـدود الإلهيّـة التـي لا منـاص مـن تطبيقهـا،

بـل فـي مجـال نوافـل ترجـو تقرّبًـا مـن الرحمـن بالإكثـار ممّـا أمـر بـه وحـضّ عليـه لا بمخالفتـه خلافًـا صريحًـا .

«تُعلـنُ نجاسـة الجسـد حالمـا يبـرد بالمـوت»، فيفـرض هـذا المـوت الغسـل والتّكفيـن وتدبّـر الجسـد بمـا يكفـل هيئـة مـن الطّمأنينـة والحيـاد، لكـن ثمّـة موتًـا آخـر يعفـي الاحياءمـن تدبّـر جسـد الميّـت وغسـله لأنّـه مـوت يعلـن طهـارة الجسـد أعنـي الشّـهادة. فالشّـهيد لا يغسـل ولا يكفّـن لان دمـاءه كفنُـه. فدمـاء الشّـهيد، كدمـاء الأضحيـة التـي تبيـح للمُحْـرِم اسـتعادة الإباحـة لإمكانـات جسـمه، تبيـح للشّـهيد التخلّـص نهائيًّـا مـن نجاسـة جسـمه الأصليّـة واسـتعادة حـال الطهـارة التـي كان عليهـا يـوم كان عنصـرًا مجـرّدًا (ترابًـا).

فيـؤدّي الـدم، وهـو مصـدر نجاسـة فـي الأصـل الفقهـيّ بدليـل إفسـاده الوضـوء إذا سـال، مربوطًـا إلـى التّسـامي النّاتـج مـن الشّـهادة، وظيفـة «تطهيريّـة» وإن كانت ليسـت فـي الضـرورة تكفيريّـة.

والحـقّ أنّـه إذا كان الجسـد الطّاهـر يتقـدّم نحـو الآخريـن مـن المؤمنيـن (خلافًـا للجسـد الخـاصّ المسـتغرق مثـلًا فـي الشّـهوة أو فـي الهضـم) علـى انّـه مسـاحة عامّـة معـدّة للتمـاسّ، أو إن شـئت للتضامـن فهـو إذًا جسـد أخ ومنطلـق تشـكيل الامّـة، فـي هـذا المعنـى، انمـا هـو «التدخّـل فـي

أحـوال الجسـد» (أحمـد بيضـون، كلمـن، ص ٢٥١). فـانّ الشّـهيد أيضًـا، عبـر الشـهادة ينخـرط فـي أمّـة تمتـدّ مـن الانبيـاء والائمّـة والصدّيقيـن إلـى مـن سـبقوه إلـى الشّـهادة مـن رفاقـه وإخوانـه، بـل إنّ أهـل الشّـهيد، علـى مـا لاحـظ وضّـاح شـرارة، بعـد أن يكونـوا قـد ولـدوا مـن جديـد لابنهـم إثـر انضمامـه الـى «الحـال» والحـزب، يتدرّجـون عبـر شـهادته فـي الأمّـة الجديـدة والشّـعب الجديـد (والمؤسّسـات الجديـدة). إذن، فـي ظـلّ النّهـي المتمـادي عـن إيـذاء الجسـد، وفـي قفـا العملـة المقـت الشّـديد لـه والحرمـان الطّويـل والنّزعـات المكبوتـة، لا يبـدو ثمّـة بديـل سـوى ربـط ممارسـات التّعذيـب الذّاتـي بتسـامٍ روحـيّ واخلاقـيّ منفصـل عـن التّقليـد الدينـيّ الفقهـيّ البحـت، ممّـا يـؤدّي إلـى قيـام شـعيرة «لاقـت هـوى فـي الفـؤاد» لـدى المحروميـن كمـا لـدى السّـلطة والـى السّـماح لهـذه الشّـعيرة بانتهـاك النّهـي الدّينـي القاطـع عبـر ممارسـات بالقـدر ذاتـه مـن الصّرامـة والقطعيّـة مثلمـا تبـدّت فـي رفـض المحـاولات التخفيفيّـة مـن ١٩٢٠ الـى ١٩٧٠ إلـى اليـوم.

عاشـوراء ١٩٩٨ بنـاء علـى دراسـة رالـف رزق اللـه «يـوم الـدم»، وأحمـد بيضـون «فقـه الجسـد فـي كتـاب النّهايـة» (مـن كتـاب «كلمـن») ظهـر أنّ شـعيرة عاشـوراء

تـؤدّي آخـر الأمـر إلـى انضمـام ممارسـيها إلـى جسـد الأمّـة الكلّـي الواسـع، وبالتزامـن مـع توسّـع الحـركات الاسـلاميّة فـي لبنـان والعالـم العربـيّ، فهـذا يجـب أن يعنـي ازديـادًا فـي صلابـة العصبيّـة الاسـلاميّة وسـلطة طقوسـيّتها وليـس العكس في طبيعة الحال.

لكـنّ النبطيـة ١٩٩٨ قدّمـت لنـا مشـاهدات ربّمـا تحتـاج الـى تأويـل جديـد، إذ إن التّحليـل السّـابق لا يحيـط بهـا. فيفاجـأ، علـى سـبيل المثـال، قـارئ رالـف رزق اللـه بمـا يتكـوّن لديـه مـن صـورة اللطّيمـة ولقادتهـم، ولجـوّ الحـزن الآسـر، يفاجـأ هـذا القـارئ بغيـاب القـادة أحيانًـا عـن مجموعـات الهاتفيـن المشـرذمة مجموعـات صغيـرة مـن الأصحـاب، ممّـا يضطرّهـم إلـى ارتجـال القـادة مـن بينهـم أو حتّـى مـن بيـن المسـعفين السّـاعين الـى الحفـاظ علـى إيقـاع بطـيء للسّـير واللطـم.

ويلفـت أيضًـا تكاثـر الجمعيّـات الإسـعافيّة التـي لـم يـرد لهـا ذكـرٌ فـي دراسـة رزق اللـه، وهـذا التّكاثـر أدّى إلـى ظهـور رمـز جديـد هـو العُصابـة البيضـاء التـي يسـتعملها المسـعفون لوقـف النّـزف بـدلًا مـن «ميـاه الحسـينّية العجائبيّـة» فأصبـح الكثيـر مـن الاطفـال والمراهقيـن يأتون إلـى المسـعفين ليطلبـوا منهـم أن يعصبـوا لهـم رؤوسـهم، وإن لـم يكـن ثمّـة نزيـف، كأنّمـا هـي موضـة أو درجـة

جديـدة تضفـي عليهـم رونقًـا مـا. السّـاحة غـدت تشـبه كرنفـالًا لاتينًّيـا مـع مواكـب الكشّـافة ومكبّـرات الصـوت وتماثيـل السّـخرية مـن أميـركا ووزيـرة خارجيّتهـا مادليـن اولبرايـت، وحيـث يفتـرض مـرور اللطّيمـة والنّدّيبـة وحدهم كان الطريـق مشـاعًا ومعرضًـا للأطعمـة والألبسـة وجمـال الفتيـات والنّسـوة المتنزّهـات أرتـالًا وسـط مجموعـات الهاتفيـن، فـي حيـن يبعـد بعـض اللطّيمـة المسعفين مـن أمامهـم فقـط كـي يأخـذوا صـورة بابتسـامات وسـيعة.

لا يمكـن بالطبـع إغفـال التغيّـرات الاجتماعيـة ـ الاقتصاديّـة التـي تعـرّض لهـا الجنـوب اللبنانـيّ منـذ ١٩٧٥ حتّـى اليـوم، لكـن ربّمـا كان مـن الواجـب أيضًـا أن يقـوم الباحثـون باسـتقراء خاصّيّـة نبطانيّـة لعاشـوراء.

رالـف رزق اللـه (١٩٥٠-١٩٩٥)، **يـوم الـدم، مشـهدية عاشـوراء في جبـل عامـل ـ مقاربـة نفسـيّة واجتماعيّـة لمقتـل الإمـام الحسـين**، دار الطليعـة، بـيروت، ١٩٩٧.

ثـأرُ الدم في المجتمـع اللبنانيّ المعاصر

كان مرتكـب القتـل أو الايـذاء بغيـر عمـد يسـتفيد مـن عـذر مُحِـلٍّ إذا كان فاجـأ زوجـه أو أحـد أصولـه أو فروعـه أو أختـه فـي جـرم الزِّنـا المشـهود أو فـي حـال الجمـاع غيـر المشـروع، ويسـتفيد مـن عـذر مُخَفِّـف إذا فاجأهـم فـي حـال مريبـة مـع آخـر. لكـن التّعديـل الاخيـر الـذي لحـق بالمـادّة ٥٧٥ مـن قانـون العقوبـات ألغـى النّـصّ علـى حـال الرّيبـة، وخفّـض العـذر المحـلّ فـي الفقـرة الاولـى إلـى عـذر مخفّـف. ورغـم هـذا التّشـديد القانونـي، وتشـدّد الاجتهـاد والمحاكـم فـي تأكيـد ضـرورة المفاجـأة وغيـاب العمـد والترصّـد لمنـح العفـو، فـإنّ هـذا لـم يـردع جمـال ديـب مـن قتـل ابنتـه، أو يمنـع قتـل دانيـا طـراد علـى يـد أخيهـا، الـذي مـا لبـث أن سـلّم نفسـه إلـى قـوى الامـن واصفًـا فعلـه بأنّـه «جريمـة شـرف».

هـذان التّشـديد والتشـدّد لـم يعفيـا أهالـي بلدة أنصـار عبر بلديّتهـا ومخاتيرهـا مـن إصـدار بيـان ينفـي انتمـاء الجانـي

إلـى البلـدة بدعـوى أنـه مهجّـر إليهـا (منـذ العـام ١٩٤٨!)، وأن «أنصـار معروفـة بنقـاء تعايشـها وتاريخهـا النضالـيّ ومبادئهـا الوطنيّـة»، ممّـا يكشـف «الميـول الجامحـة للتبـرّؤ مـن أيّ صلـة بظـروف الجريمـة» مـع نفـي الجانـي وسـائر صلاتـه مـع عائلتـه بالقريـة التـي يعيـش فيهـا. وهـذا النّفي، هـو جـزء مـن تقليـد لبنانـي مسـتجدّ تعتمـده الجماعـات والعائـلات فـي اسـتبعادها تبعـات جرائـم تحصـل فـي محيطهـا» ويجـري حصولهـا عمومًـا «فـي هوامـش المـدن وفـي بيئـات قرويّـة هجينـة» بحسـب حـازم الأميـن («الحيـاة» ٢٠ تشـرين الاول ١٩٩٩) الـذي يتّفـق كلامـه مـع بيـان البلديّـة والمخاتيـر فـي أنّ الهجنـة والاختـلاط همـا محـلّ هـذه الجرائـم، فيكـون التّشـديد علـى النّقـاء والأصالة (التاريـخ والمبـادئ) مفهوميـن ومبرّريـن وليسـا فقـط «مـن لـوازم أي كلام فـي لبنـان العربـيّ»، علـى مـا حسـب محمـد أبـي سـمرا («ملحـق النهـار» ٢٣ تشـرين الأول١٩٩٩).

السـؤال البديهـيّ والأساسـيّ، والـذي هـو محـور اهتمـام الباحـث مسعود يونـس فـي مؤلّفـه «هـؤلاء الموتـى الذيـن يقتلوننـا»، هـو كيـف يعقـل أن تسـتمرّ جرائـم الشّـرف والثّـأر فـي المجتمـع اللبنانـي برغـم تفـاؤل واضعـي قانـون العقوبـات باختفائهمـا مـع تطـوّر هـذا المجتمـع، وبرغـم تمركـز أكثـر مـن نصـف سـكّان البلـد فـي مدينـة تشـكّل «مركـزًا تجاريًّـا أساسـيًّا لـكلّ الشـرق الأوسـط» (ص ١٤٢)،

وبرغـم الاقتصـاد «الحديـث» الممتـدة آثـاره إلـى كلّ أطـراف بلـد السـتّة آلاف سـنة حضـارة؟

تجـدّد الطّقـس والمجتمع يذهـب يونـس إلـى القـول إنّ جريمـة الشّـرف أو الثّـأر هـي «طقـس» وإنّ «القـوّة الخفيّـة لهـذا الطّقـس فـي منطقـه: التّبـادل» (ص ٣٢٩) أي تبـادل الموتـي الـذي يجعلـه المؤلّـف ركنًـا رابعًـا فـي المجتمـع إلـى جانـب التّبـادلات الثّلاثـة فـي المجتمـع بحسـب نظـرة كلـود ليفـي ـ شـتروس إليـه، أي تبـادلات الخيرات والنّساء والإشارات.

يـرى المؤلّـف فـي تبـادل الموتـى ركنًـا شـاملًا فـي كلّ المجتمعـات، رغـم أنـه يقصـر بحثـه علـى المجتمـع البطريركـيّ المرتكـز علـى صاحـب سـلطة يقـوم علـى توزيـع الثّروة المحـدودة المتوافـرة علـى هـذا المجتمع ويقتطـع فائضهـا لنفسـه. وهـذا يبـدو لنـا شـرطًا لا غنـى عنـه للقـول بتبـادل الموتـى، وهـو مـا يقـوده بدايـة إلـى البحـث فـي المجتمـع الريفـيّ ـ الزراعـيّ، أي فـي الوضـع الـذي كان لبنـان (أو جبـل لبنـان) عليـه قبـل انفتـاح أسـواق الإمبراطوريّـة العثمانيّـة الشـائخة أمـام المنتوجـات الأوروبيّـة فـي أواسـط القـرن التّاسـع عشـر.

ففـي مثـل هـذا المجتمـع، يـؤدّي الطّقـس التّبادلـي للموتى وظيفتيـن: الأولـى هـي الحـدّ مـن الخسـائر البشـريّة،

بما أنّ التبادلات ممكنة في ما بينها فيمكن تبادل الميّت بالمال أو بالإشارة الطقسيّة كلفظ جملة معيّنة، وتالية الحفاظ على هيكليّة المجتمع القرويّ ووحدتها والحؤول دون تشظّيها ممّا يعني خسارة وسائل العيش وأدواته. والثّانية هي تكريس سلطة «الزّعيم» وتأكيد رسوخها وتشديد وحدة الجماعة العائليّة وتضامنها خلفه. ويستتبع القول ب «طقوسيّة» هذه الفئة من الجرائم، القول باستمرارها ما استمرّ هذا الطّقس، أي ما استمرّت ركائز مجتمعه.

ويبدو أنّ هذه الركائز استمرّت برغم التّحديث الاقتصاديّ للبنان وانحسار الدّور الرّيفيّ ـ الزّراعيّ فيه، «فالازمات المزمنة للزّراعة وللصّناعة المرتكزة على دورٍ تحويليّ ثانويّ في غياب تراكمات رأس المال تجعل من الصّعب التّحرّر من القوى الانتاجيّة في إطارات الإنتاج العائليّة التقليديّة» (ص ١٥٠)، كما أنّ المجموعات التي تهاجر نحو الوسط هي «مجموعات متحرّكة تستمرّ في الحفاظ على صلات وثيقة بقُراها الأصليّة» (ص ١٧٧)، لذلك فإنّ التّعاون العائليّ يستمرّ على قيد الحياة، بل يتقوّى من خلال نظام رأس المال الوسيط الذي يقوم عليه الدّور الاقتصاديّ للبنان، ذلك أنّ السّلطة السّياسيّة وبفضل هذا النظام

عينـه وعبـر آليّاتـه الخاصّـة تسـتمرّ فـي تجديـد سـلطتها، متفاديـة «تفـكّك العلاقـات السوسـيو ـ اقتصاديّـة التـي تفرضهـا هــذه التحـوّلات» (ص١٧١).

تسـتمرّ هـذه السـلطة فـي القيمومـة علـى توزيـع الخيـرات واقتطـاع أجـزاء منهـا لنفسـها، لكـنّ الموضـوع هـذه المـرّة ليـس خيـرات الانتـاج الزّراعـي المحـدود فـي المجتمـع القــرويّ، بـل «إعــادة توزيــع العوائــد الاقتصاديّــة التــي تؤمّنهـا السّـلطة السّياسـيّة، أي جـزء مـن فوائـد رأس المـال الوسـيط» (ص ١٧٥).

وبنــاء عليــه، مــن المنتظــر اسـتمرار الهيكليّــة القديمــة للمجتمــع بســائر علاقاتهــا «ورموزهــا» (التــي تحوّلــت عائــلات أو «قبائــل») وكذلــك «طقوســها». إذ إنّ نظامًــا اقتصاديًّــا تعانــي فيــه القطاعــات الانتاجيّــة أزمــات مزمنــة ويقتصــر علــى دور وسـيط يرتكــز علــى قطــاع خدماتــيّ «ليــس فــي وسـعه خلــق علاقــات إنتــاج جديــدة، قــادرة بدورهــا علــى توليــد علاقــات إجتماعيّــة جديــدة، أو إعــادة هيكلـة التّكويـن الاجتماعيّ في هندسـة جديـدة» (ص١٥١).

لكــن رغــم إشــارته إلــى الانتفاضــة الفلّاحيّــة المارونيّــة علـى الإقطاعيّيـن والزعمـاء التقليديّيـن فـي أواسـط القـرن الماضـي، فـإنّ المؤلّـف يسـتمرّ فـي النّظـر إلـى لبنـان علـى أنّـه مجتمـع متكافـئ التطـوّر فـي جميـع أطرافـه، متجاهـلًا

التّفاوت في التّطوّر الاجتماعي النّاجم عن هذه الثّورة، وعن الصّلات التي عقدتها بعض الطوائف الأخرى مع دول أجنبيّة متعدّدة على مدى يناهز القرن، وهو التفاوت الذي جعل منه وضّاح شرارة ركيزةً في المجتمع اللبنانيّ وفي الحرب وإطالة أمدها وإساءة فهمها أيضًا.

إن التطوّر النّاشئ عن النّظام الاقتصاديّ رغم قدرة السّلطة السّياسيّة على تفادي مشكلاته لمدّة نصف قرن، لم يأخذ مداه الطبيعيّ، وجاءت الحرب لتقطعه في صورة متعسّفة، إضافة إلى أنه يقتضي دراسة علاقات الجماعات المنتقلة صوب الوسط والمدن في صورة أكثر تفصيليّة لتحديد صلاتها بقراها الاصليّة وبمجتمعها المدينيّ وتفاوت بعض «القرى» عن البعض الآخر في القدرة على التحوّل والاندماج، وذلك في بيروت كما في سواها من المدن. فعلى سبيل الإشارة السّريعة نلاحظ أنّ أبناء بعض ـ قرى الضنّيّة مثلًا ـ قد أعادوا إنشاء قراهم في مدينة طرابلس أو على مقربة، في حين أنّ أبناء قرى أخرى أو قادمين من مناطق اخرى قد تفاوتت صلاتهم بقراهم الأصليّة وازداد اندماجهم في المجتمع الطرابلسيّ، مؤثّرين في شكل أو في آخر في هيكلة المدينة ومجتمعها.

نظـامُ الدولـة ونظـامُ المجتمـع كان واضعـو القانـون الجزائـيّ متفائليـن بالمسـتقبل، وبقـدرة «التّحديـث» علـى إزالـة «البربريّـة»، وكان مصـدر هـذا التفـاؤل خطـأً مزدوجًـا: فمــن جهــة الايمــان بقــدرة «التّحديــث»، ولــو مدعّمــة بترســانة قانونيّــة، علــى تغييــر علاقــات اجتماعيّــة لديهــا مثـل هذيـن الرسـوخ والقـدرة علـى التجـدّد، ومـن جهـة أخـرى، سـوء الفهـم الحاصـل عبـر إطـلاق تسـمية «بربريّـة» على ما يشكّل في الواقع نظامًا أخلاقيًّا وقانونيًّا مختلفًا.

لــذا كان القاضــي الجزائــيّ فــي حيــرة كلّمــا واجهتــه جريمـة ثـأر أو شـرف، إذ ثمّـة تشـدّد فـي تفسـير الأعـذار وتطبيقهـا علـى هـذه الجرائـم، وثمّـة ضـرورة فـي مراعـاة الجانـي والمجتمـع وظـروف القضيّـة السّـابقة والمتماديـة علـى السّـلم المجتمعـيّ وعقـد الصلـح بيـن العائـلات أو الجماعــات المتنازعــة.

ولــذا يطــرح المؤلّــف التّمييــز بيــن المجــال الداخلــيّ للقانــون الجزائــيّ ـ أي القاعــدة وتفســيرها، حيــث يســع القاضـي التشـدّد ـ وبيـن «النّـزاع امـام القضـاء» والـذي تنتج منـه العقوبـات الملفوظـة فـي حـق الجنـاة، مـع ملاحظـة أنّ «النــزاع تتدخّــل فيــه ســيرورات اجتماعيّــة أخــرى...» (ص ٢٣٩)، وهــذان المجــالان لا يخلــوان مــن التّعــارض. وتجـدرُ الإشـارة إلـى خطـورة العقوبـة إذا كانـت بالغـةً،

ففـي وسـعها التّأثيـر علـى أخـلاق «جماعـة المحكوميـن» وتحويلهـم مجرميـن معتاديـن. لكنّهـا خطـرة بخاصّـة «أنّهـا تتعـارض مـع عقـد الصّلـح الـذي ربـط بيـن أطـراف النّـزاع (...) وقـد تعنـي حتّـى نقـض عقـد الصّلـح أو رفـض إجرائـه فـي حـال كانـت متوقّعـة» (ص ٢٩٠)، كمـا أنّ التّسـاهل فـي العقـاب قـد يشـجّع أيضًـا «العدالـة العائليّـة».

لهـذا تربـك هـذه الفئـة مـن الجرائـم القاضـي الجزائـيّ، وتطـرح علـى بسـاط البحـث معظـم المبـادئ «التقدّميّـة» التـي اسـتلهمها واضعـو القانـون الجزائـيّ، إذ «هـل فـي الإمـكان تفريـد العقوبـة حيـن تكـون الأفعـال التـي ترمـي إلـى معاقبتهـا خلافـات بيـن جماعـات، خلافـات جماعيّـة؟» ومـا الفائـدة مـن الأخـذ فـي الاعتبـار ظـروف شـخصيّة الجانـي ونفسـيّته، حيـن يكـون بفعلـه يدافـع عـن حـقّ وضعـه نظـام قانونـيّ مغايـر؟ (ص ٢٧٧). أي إنّهـا ليسـت فـي الواقـع ظـروف شـخصيّة بـل ظـروف الـدور المحـدّد فـي الطّقـس والـذي يقـع الجانـي أسـيره، كمـا أنّ الزّعيـم أسـير دوره، بقـدر مـا الـدور أسـير ظـروف موضوعيّـة بـل قانونيّـة لكنّهـا تنتمـي إلـى قانـون آخـر: قانـون المجتمـع وليـس قانـون الدّولـة. لـذا فـإنّ قواعـد القانـون الجزائـيّ الـذي كان مفعمًـا بالطمـوح ومثقـلًا بالوعـود تضيـع عندمـا

توضع موضع التّطبيق لأنّ سياقَي الدّولة والمجتمع لا يسيران على نسق واحد. ذلك أنّ النّظام الاقتصاديّ الحديث عني بفرض سلطة إكراهيّة حديثة ومتشعّبة في المجالات التي تتّصل به وبمصالحه مباشرة كالقانون المدنيّ الجاري، في حين أنّه تنازل عمليًّا عن هذا الاكراه، وترك للجماعات الأهليّة أن تنظّم توازناتها وتركيباتها، علنًا أحيانًا كما في قوانين الأحوال الشخصيّة غير الموحّدة، أو ضمنًا كما رأينا في مجال القانون الجزائي. لذا تبدو «المصنّفات في موضوع الإيجارات أوفر منها في موضوع القانون الجزائيّ» وكان «قانون الدولة الجزائيّ هزيلًا» (ص ٢٧٧) في مقابل الوفرة التي يتحلّى بها القانون المدنيّ أو القانون التجاريّ.

لا يخلو الكتاب من لمحات شعريّة: «رموز المكسر» و«النبع» (ص ٣٧٣)، لكن فيه الكثير من الرّواية أيضًا. ليس فقط لجهة اللغة السّهلة، الأنيقة والممتعة من دون أن تتخلّى عن دقّتها قطُ، بل أيضًا لجهة الشخصيّات والأدوار التي تتحرّك على مسرح الطَّقس (الجاني، الضّحيّة، أهل الضّحيّة، الزّعيم) حيث تُحدّد أفعالهم مسبقًا بحسب الطَّقس، وكذلك لجهة التوتّرات والاحتمالات المتنازعة التي يتقوّم بها المرء كالقاضي بين تناقضات القضيّة أو الصّراع بين الفرد

والـدّور لـدى الزّعيـم أو ثنائيّـة الفـرد ـ العائلـة وكذلـك الجماعـة ـ الدّولـة. كلّ هـذا يشـكّل مصـادر متعـة إضافيّـة لمؤلــف تتركّــز قوّتــه الخفيّــة والحقيقيّــة فــي منطقــه الداخلـيّ: القانـون إمّـا أن يكـون حصيلـة المجتمـع وإمّـا أن لا يكـون إلّا مصـدر ارتبـاك وغيـاب العدالـة.

وهــذا يفـرض فــي الواقــع منهجـة جديـدة فــي الكتابـة القانونيّـة، فـاذا رجعنـا إلـى ثبـت مصـادر الكتـاب، وجدنـا أنّ الجانـب القانونـيّ يحتـلّ حيّـزا ضئيـلًا منهـا، فـي مقابـل فيـض مـن المصـادر السوسـيولوجيّة والمنهجيّـة، والاهـمّ أنّ الثّبـت يبـدأ بذكـر «البحـوث الميدانيّـة» فـي لفتـة واضحـة الدّلالـة.

ينتمــي البحــث إلــى فئــة نــادرة مــن المؤلّفــات، حيــث إنّنـا قلّمـا نجـد كتابًـا «فـي القانـون»، إذا جـاز التّعبيـر، لا يولـد مـن رحِـم الكتـب القانونيـة السّـابقة، شـارحًا كان أو مضيفًـا، كمـا تتناسـل الكلمـات مـن الكلمـات فـي الكتـب ذات الوظيفـة التعليميّـة غالبًـا.

كان ينبغـي تخليـص القانـون مـن عـبء الشـروح والخلافات المسـتحكمة حـول ترجمـة لفظـة، أو معنـى مصطلـح، أو مـكان الفاصلـة. أي فـي معنـى آخـر تخليـص القانـون مـن سَـطوة اللغـة، وإعـادة البحـث فيـه إلـى نقطـة ولادتـه، إلـى الميدان وإلى المجتمع.

فيقتضـي إذًا إعـادة البحـث فـي مصـادر الكتابـة وفـي مـا هـو الحكـم والمعيـار فيهـا، لئـلّا تظّـل هـذه الكتابـة حبـرًا علـى ورق، يخونهـا الواقـع كلّ مـرّة وتكتشـف أن «الحيـاة هـي فـي مـكان آخـر». ولا ينحصـر هـذا فـي القانـون علـى أيّ حـال.

Massoud Younes, **Ces Morts qui nous tuent La vengeance du sang dans la société libanaise contemporaine**, Beyrouth, Editions Almassar, 1999.

ســـــؤال بيـــــــروت

قبـل أن يصـل فيلـم غسّـان سـلهب الجديـد «أرض مجهولة»، تيـرا أنكونيتـا إلـى لبنـان، حيـث عُـرض فـي صالـة سـينما «لاسـاجيس» الأشـرفيّة، ضمــن مهرجـان بيـروت للسـينما (سـبق عرضـه فـي مهرجـان كان ومهرجـان السـينما العربيّـة فـي باريـس)، يبـدو أنّ هــذا الفيلـم اللبنانـيّ لـن يجـد طريقــه إلــى العــروض العامّــة خوفًـا مــن الرّقيــب، وكان المخـرج وبعـض المثقّفيـن قـد تحسّـبوا مـن قبـل لمعركـة الرّقابــة التــي رجّحــوا أن تفــرض قــصّ بعــض اللقطــات، بخاصّــة تلــك التــي يظهــر فيهــا ثديــا ممثّلــة.

مـن المضحـك فعـلًا أن يصبـح ظهـور ثَدَيـيْ ممثّلـة مشـكلة رقابيّــة وأخلاقيّــة فــي أوائــل هــذا القــرن، بعدمــا دخلــت القنـوات الفضائيّـة والإنترنـت إلـى كلّ بيـت، وبعـد تـراث لا بـأس بـه مـن الافـلام اللبنانيّـة والمصريّـة (بخاصّـة فـي أوائـل السـبعينيّات مـن القـرن المنصـرم) التـي تظهـر فيهـا أثـداء عاريـة ومنهـا علـى سـبيل الإلمـاح فيلـم لصبـاح. إلّا أنّ الفضيحـة، إذا قيّـض أن تكـون الفضيحـة الحقيقيّـة أعنـي،

لمـن يشـاء أن يبصـر، ليسـت فـي هـذا التّفصيـل المبـرّر فـي إيقـاع الفيلـم، بـل هـي أعمـق مـن ذلـك بكثيـر، فهـي تضـرِب فـي عمـق أداء الممثّليـن، فـي تصرّفهـم الجسـديّ فـي حـالات معيّنـة، فـي رنّـة أصواتهـم أحيانًـا، وفـي تقديـم بيـروت وأزمنتهـا، الـذي يعرضـه سـلهب علينـا بمـا يسـتتبعه ذلـك مـن تأويـل للبنـان.

الفضيحةُ يغيـبُ مشـهد القـوّات السـوريّة عـن الفيلـم، ولا تحضـر هـذه القـوّات ولا المطالبـة بانسـحابها إلا عبـر الشـذرات الإخباريّـة المسـموعة فـي سـيّارات التّاكسـي؛ هنـاك فـي المقابـل وجـود طـاغٍ للجيـش اللبنانـيّ، ومعظمه بالطبـع مـن المجنّديـن الذيـن لـم تسـمح لهـم ظروفهـم بالاسـتفادة مـن قانـون التّأجيـل والإعفـاء لمـن يقيـم فـي الخـارج. ربمـا ينبغـي لأحـد مـا أن يصـوّر مـرور هـؤلاء الشّـباب مـن حالتهـم المدنيّـة إلـى دوريّاتهـم العسـكريّة فـي الشّـوارع وفـي نهـر الكلـب، مـرورًا ب « مطهـر» أشـهُر التدريـب الاولـى فـي المعسـكر.

فـي الانتظـار يكتفـي المتفـرّج بـأن يلاحـظ مشـية هـؤلاء، منفوخـي العضـلات، عريضـي الصّـدور، مشـدودي الظّهـور كأنّمـا يرزحـون تحـت ثقـل مـا يحملونـه، ثقلـه المـادّيّ الرمـزيّ معًـا.

فـي شـكل مـا، يحتكـر هـؤلاء الشّـباب فـي الفيلـم الحـقّ

فـي الفخـر والانبهـار، أيضًـا فـي الثّقافـة (المشـهد فـي نهـر الكلـب)، أمّـا شـرطي السّـير مثـلًا فـلا يعبـأ بـه أحـد، حتّـى المواطنـون، ومـا هـذا إلّا صـدى لأحـداث هنا وهنـاك تعرّض فيهـا هـؤلاء الشـرطيّون للاعتـداءات، أحيانًـا مـن أفـراد قـوًى أخـرى، فليـس شـباب الجيـش هنـا رمـزًا للدّولـة، بـل تصويرًا لهيمنـة الجيـش بمؤسّسـاته المختلفـة علـى مصـادر العنـف الـذي يحـقّ للدولـة أن تمارسـه، رغـم أنّهـا لا تحتكـره فـي مجتمعنـا مثلمـا يفتـرض.

هـؤلاء الشّـباب، الذيـن ينبغـي لهـم فـي الاصـل البقـاء فـي الثكـن وحراسـة الحـدود، أصبحـوا جـزءًا مـن مشـهد المدينـة، أي تمامًـا حيـث يفتـرض بهـم أن يغيبـوا كليّة، فهم لا يبـدون اعتراضًـا إذ تصوّرهـم الكاميـرا، تمامـا كالسّـيّارات والبنايـات والعابريـن، ولا يبـدو عليهـم أثـرٌ لامتعـاض أو إحسـاسٌ بالغربـة أمـام ضوئهـا. فـي المقابـل لا يبـدو علـى العابريـن أيضًـا اعتـراض علـى مشـهد هـؤلاء الشّـباب، علـى الأقـلّ ظاهريًّـا.

ظاهريًّـا، إذًا، ثمّـة إحسـاس عـامّ بالعبـث يشـيعه الفيلـم، عبـث العـودة وعبـث الهجـرة معًـا، عبـث العيـش وعبـث الاعتـزال، إلّا أن مـن الواضـح أيضًـا أنّ ثمّـة لـدى اللبنانيّيـن عمومًـا إحساسًـا بعبـث الاعتـراض. ذلّ الطـلّاب فـي السّـجون إثـر ضربهـم، واعتـرض الشّـارع المسـيحيّ فبقـي

دون صدى في الأزقّة الأخرى، واقتصر الأمر في النّهاية على انسحاب شكليّ للقوّات السوريّة من العاصمة، وعلى تمايز الخطاب الجنبلاطيّ عن حلفائه، الطارف منهم والتليد.

ماذا يبقى إذًا للمواطن الأعزل، السّاعي إلى حيث يجد كأسًا وأصحابًا ويلتقي غيّابًا ويغنّي لإيمانه الساطع الذي لا «يتفصفص»؟ يبقى له بالطبع جسده. في الجسد الفرد يتمركز اعتراض اللبنانيّ اليوم، في ندبة جبين ربيع مروّة أو ظهر ثريّا (كارول عبود) اللذين يشهدان ربّما بعمل عنف «طبيعيّ» كأثر النُدبة في إجّاصة، أو في تشريح الجسم وطبقاته، لكن بخاصّة في التصرّف الجسديّ لنديم (وليد صادق) كلّما ظهر عسكر في الشّارع. بالطّبع يصعب نقل مثل هذا التوتّر الجسديّ من الصّورة إلى عالم الكلمات، إلا أنّ أدنى ما يقال إنّ جمود وجه نديم وتصميمه الذي يصاحبه غالبًا، يستحيلان صلابة هائلة وبطء إذ يمشي بقرب العسكر. اليدان لا تنقبضان في تشنّج إلا أنّ القبضتين المنفرجتين قليلًا تشيان بدقّة عن توتّر ساكن، إذا جاز التعبير المأخوذ عن الفيزياء. والعينان تشيّعان دومًا من الخلف مرور الشّباب، دون أدنى انكسار، وهذا مختلف عن نظرات سائر الممثّلين في المشاهد الأخرى إجمالًا.

التأويـلُ بالاصـوات كانـت صديقـة تقـول إنّ اللبنانيّيـن ممثّـلـون ممتـازون لكنّهـم يفقـدون كلّ قدراتهـم التمثيليّـة حيـن يصبحـون أمـام الكاميـرا.

فـي الواقـع، غالبًـا مـا أشـعر أنّ أصـوات الممثّليـن اللبنانيّين غريبـة الوقـع. الجُملـة تـرنّ كأنّمـا بعضهـا معـزول عـن البعـض. كأنّ كلًّا منهـا ينطُـق فـي خـلاء معـزول، فهـي غالبًـا تسـقُط علـى سـمع المشـاهد كأنّمـا مـن علٍ، حيـث يمتلك فـرد مـا سـلطة الـكلام، حيـث يسـتحيل الحـوار.

هـذا الشّـعور ينتـاب أيضًـا مُشـاهد «أرض مجهولـة»، إلّا أنّه، ولمـرّة، مبـرّر. ليـس هنـاك فـرد يحتكـر سـلطة الـكلام، إلّا أنّ العزلـة مخالطـة للوجـود كمـا تعيشـه شـخصيات الفيلـم: «اللـي بتعرفـه بتعرفـه الـك لوحـدك»، تقـول ثريّـا (كارول عبّـود)، ثـم تعلـن رفضهـا الحـوار. حتّـى الخـلاء الـذي تـرنّ فيـه أصـوات الممثّليـن هـو خـلاء مبنـيّ، يشـيّده غيـاب الأنسـجة الاجتماعيـة والروابـط السّـابقة التـي تفكّكـت، ولـم يبـقَ منهـا سـوى مـا تحفظـه العـادة، أي التذكّـر ووهـم الاسـتعادة (والسّـعادة)، إلّا أن أصـوات الممثّليـن ورنّتهـا لا تشـكّل سـوى جـزء ضئيـل مـن العناصـر الصوتيّـة فـي الفيلـم.

السّـؤال الـذي يُطـرح هـو: هـل فـي الإمـكان اتّخـاذ العناصر

الصوتيّة مفتاحًا لتأويل عمل بصريّ (على الأقل بشكل أساسيّ)؟

الجواب لن يكون نقاشًا نظريًّا بل محاولة لتلمّس نسيج الأصوات ودورها في «أرض مجهولة».

للمدن أصواتها الخاصّة؟ دونما ادّعاء بالإحاطة الشّاملة، تتعدّد أصوات بيروت التي يجمعها غسّان سلهب: الأذان والقرآن، التّراتيل البيزنطيّة، أغاني راغب علامة، الأخبار والبرامج الإذاعيّة، هدير الطّائرات، السّيّارات والحفر والمطبّات، بحر المنارة، رنّات الخليويّ، التعليقات الرياضيّة، ريما خشيش تغنّي «يا عشّاق النبي» «وضيّ القناديل» (الأغنية الحليميّة الوحيدة التي شارك فيها الرحابنة)، ياسمين حمدان في «يا جارحة قلبي» والبروفات... الخ. للمناسبة، تساءل أحد النقّاد، معترضًا، عن سبب الشّهرة التي تحظى بها «سوب كيلز» نسبة إلى غيرها من الفرق الموسيقيّة اللبنانيّة الشّابة. الجواب في الواقع سهل. إضافة إلى ميزات النجمة الاستعراضيّة التي تملكها ياسمين حمدان، شكلًا ومزاجًا، والتجربة، البعيدة عن بساطتها الظّاهرة، التي تقدّمها الفرقة موسيقيًّا، تمتلك ياسمين صوتًا رخيمًا عريضًا وشهوانيًّا، يذكّر لهذه الناحية

بميزات صوت أسمهان العظيم وإن كان صوت ياسمين لا يزال في بعض الأحيان غير مطواع بشكل كافٍ، كما تشهد ترجيفة «شرقيّة» أفلتت في إحدى البروفات في الفيلم. غير أنّ هذه التّرجيفة تشهد، من وجه آخر، لجدل الشّرق/ الغرب، المستهلك كثيرًا ربّما، إلّا أنّه في الموسيقى شديد الوضوح دومًا ومعاصر فيها دومًا، بسبب الاختلاف الجذريّ لعناصرها التكوينيّة الاساسيّة، النغمات والمقامات.

في الفيلم، تشهد معظم العناصر الصوتيّة للازدواجيّة فيها، أو على الأقلّ للخصوصيّة. هدير الطائرات، إسرائيليّة أم مدنيّة، على ارتفاع منخفض فوق منطقة سكنيّة، ذات خصوصيّة، على الأقلّ، عالم ثالثيّة، شأنه شأن الحفر والمطبّات في طرق العاصمة، أغاني راغب علامة الخالية من النوتات «المشرّقة»، على ما يقول الهواة والتي تنتجها له مؤسّسات عالميّة، الأذان التقليديّ لكن المحمول بالميكروفونات أبعد بكثير ممّا كان له تقليديًّا من مجال ومن حاجة... الخ. هذا من دون الاستفاضة في تجربة «سوب كيلز» في «فرط» جملة الأغنية القديمة وتحويلها موتيفات ونقاط ارتكاز لإضاءة تجربة جديدة، أو في غياب وجه ريما خشيش في أغنيتين من أصل

ثـلاث، ومشـيتها الأوتوماتيّـة (كجسـد نديـم) فـي الثالثـة «يـا عشـاق النبـيّ» الأقـدم والأكثـر مشـرقيّة. ذلـك أنّ الكاميـرا أيضًـا تقنيّـة فـلا تملـك إلّا المسـاس بمـا تصـوّره. فإمّـا أن تضعـه «خـارج الحقـل» البصـريّ وإمـا أن تشـيّئه (كالأذان).

حيـن بـدأ الإنسـان المعاصـر يستشـعر حضـور التقنيّـة فـي مجالـه اليومـيّ، تكاثـرت الإشـارات علـى مسـألة الأوتوماتيّـة (الرجـل الآلـيّ فـي صـورة مـا، والـذي يغـزو أعضـاء الرجـل العضـويّ)، كمـا فـي لوحـات بالتـوس فـي الثلاثينيّـات، أو فـي روايـة يانيـس سـكاريباس، «أغنيـة فيغـارو» فـي الفتـرة نفسـها. المعضلـة كانـت دومًـا فـي كيفيّـة اسـتدعاء الإنسـان مجـدّدًا إلـى الحيـاة العضويّـة، إلـى التكـوّر والتهـدّل. لـدى بالتـوس ثمّـة الآخـر دومًـا، طفـلًا أو مهرّجًـا أو قطًّـا، يسـتدعي الحيـاة فـي الجسـد المتشـنّج.

الموسـيقى فـي فيلـم سـلهب توضـح أحيانًـا (كما فـي تحوّل نديـم إلـى «عيـن اللـه» عبـر اقترانـه بالموسـيقى البيزنطيّـة علـى مـا سـنرى)، لكنهـا لا تـؤدّي دور الآخـر. التّراتيـل الكنسـيّة ليسـت آخـر التجويـد القرآنـيّ. الآخـر يكمـن فـي الخـارج. فـي آكل الإجـاص أو الراكضيـن علـى المنـارة. إلّا أنّ الموسـيقى تـؤدّي دور الممـرّ الـذي يسـمح للمشـاهد

بالعبـور مـا بيـن حيـوات متقاطعـة فـي زمـن واحـد. امتـداد الأذان إلــى الشّــاطئ هــو مــا يســمح للمشــاهد بالانتقــال مـن المسـجد إلـى المنـارة مـع اليقيـن (المسـتحيل ربّمـا) بتزامـن هـذه الأحـداث.

اســتملاكُ الفضــاء بحســب رولان بــارت، يســتملك الإنســان الفضــاء (الزّمــان ـ المــكان) مــن حولــه ويســتوعبه بواســطة حاسّــتين: السّــمع والبصــر (فــي حيــن يحــلّ الشّــم محــل أولاهمــا لــدى الحيــوان). ومــن هــذا المنطلــق يبـدو فـنّ السـينما الأكثـر اسـتعدادًا لنقـل إحسـاس البشـر بمجالهــم الحيــويّ، إذ يبعــث إشــاراته بالتزامــن إلــى الأذن والعيــن. ومــن هــذا المنطلــق أيضًــا يلــوح أن لا مجــال لعــزل العناصــر الصوتيّــة البيروتيّــة بامتيــاز فــي فيلــم ســلهب عــن العناصــر البصريّــة والهندســيّة، والفيلــم غنــيّ بفيــضٍ منهــا، وإن علــى مســتويات وطبقــات متفاوتــة. والحــقّ أن لا تعسّــف فــي إدخــال «الهندســة» (العمــارة) فــي ســياق الفيلــم، ذلــك أنّهــا بخــلاف فعــل الإبصــار البحـت ليسـت فقـط «تلمّسًـا» للفضـاء، بـل أيضًـا محاولـة لفهمــه واســتيعابه (راجــع للمثــال مقــالات طونــي شــكر القليلـة والغنيّـة حـول الأشـرفية وجسـور بيـروت وبعـض ضواحيهــا) بقــدر مــا هــي محاولــة لإعــداد هــذا الفضــاء، وتحويلــه فضــاء مأهــولًا بشــريًّا.

تجوب الكاميرا طبقات بيروت المتعدّدة (والتي تشكّل طبقات الجسم في كتب التّشريح استعارة واهية لها) من حفريّات الوسط التجاريّ إلى طبقتها الأكثر تعقيدًا (أي الشخصيّات) مرورًا بمستويات الإبصار المختلفة والتي يستعين سلهب لإبرازها بحيل كثيرة كمرافقة الممثّلين في سيرهم في المدينة، أو الصعود مع المهندس إلى سطح البرج والإطلالة عليها منه، أو التّصوير من السّيّارة إلى الخارج خلافًا لتراث طويل من الأفلام العربيّة، والمصريّة بخاصّة، حيث يصوّر الممثّلون في السيّارة من خارجها.

تبقى إذًا الإطلالة على المدينة من الأعلى، من «زاوية نظر الاله»، أي الخريطة.

تمثّل الخريطة مرحلة إعداد الفضاء (الزّمان ـ المكان)، لذا تمارس على هذا الفضاء عنفًا هائلًا، عنفًا لا ينفكّ الفنّانون يستشعرون ضرورة الاعتراض عليه (للمثال، مساهمتا طوني شكر وربيع مروّة في مهرجان الحمراء، وفي الفيلم إلماحاتٌ عدّة إلى هذا المهرجان وإلى الفيلم الذي شارك به آنذاك غسّان سلهب). إلّا أنّ الخريطة في المقابل تجمع ما كان شذرات بصريّة متفرّقة لا يحيط بها عيب، تهبُ الشوارع أسماء وتحيلها على مناطق: ميناء الحصن،

عيـن المريسـة، الأشـرفيّة... الـخ. وفـي حيّـز واحـد تحيلهـا كلًّا: بيــروت.

فــي الآن عينـه، تقتطـع هـذه البيـروت جزيـرةً، مثـل جزيـرة أميــر كوســتوريكا الهــاذي فــي فيلــم «العالــم الســفلي» القطعــة الوحيــدة «الباقيــة» مــن وطــن اختفــى.

أيضًـا البقعـة الأخيـرة حيـث يوقـظ الحلـم سـائر الأمـوات. مــن يمتلــك ســلطة الخريطــة إذًا يمتلــك ســلطة الأســماء، والرؤيــة والمحــو ونقــل التخــوم.

لا غـــرو إذًا أن تنطلـــق التّراتيـــل مـــع انعـــكاس وجـــه المهنـــدس نديـــم جابـــر (وليـــد صـــادق) علـــى شاشـــة كومبيوتـــره، ولا أن تغيـــب والدتـــه فـــلا تظهـــر إلا صوتًـــا هاتفًـــا، ولا أن ينعـــزل ولا يمـــسّ ثريّـــا (المجدليّـــة؟)، إذ يتماهـــى مـــع عيـــن الإلـــه الـــذي يظـــلّ وجهـــه مشـــروع المدينـــة المتخيّلـــة تأتـــي لتنطبـــق فـــوق طبقـــة أخـــرى مـــن هـــذه المدينـــة عينهـــا.

الأزمنـةُ البيروتيّـةُ سـبقت الإشـارة إلـى دور الموسـيقى فــي الانتقــال بيــن أحــداث «متزامنــة»، أو ربّمــا، للدقّــة، متواقتـة، إذ تنقـل الكاميـرا أحداثًـا تجـري فـي وقـت واحـد (ربّمـا)، لكـن هـذا لا يعنـي أنّهـا بالضـرورة تجـري فـي زمـن واحـد.

إذ تطـلّ ليلـى (عبلـة خـوري) علـى المصلّيـن فـي المسـجد، تطـلّ علـى زمـن بـراءة وطفولـة، علـى زمـن سـكونيّ متكـرّر ورتيـب، زمـن تسـتحيل الإطلالـة عليـه إلّا مـن زمـن آخـر، أشـدّ عنفًـا وتفتّتًـا، تؤلّفـه شـذرات يعجـز عـن جمعهـا حتّـى حـبّ ثريّـا (كارول عبّـود)، ذلـك أنّ زمـن ليلـى ليـس زمنًـا خطيًّـا متواصـلًا، سـواء إلـى هـدف أم لا، ولا زمنًـا دائـرًا مسـتعادًا، بـل هـو زمـن متصـادم ومتشـظٍّ.

ربيـع مـروّة، العائـد إلـى بيـروت يبحـث عـن زمـن، مثـل أبـي ناجـي، سـائق البـاص، علـى أطـلال الوسـط التّجـاريّ. يحـاول هــذا الأخيـر أن يتماهــى مـع تاريـخ بيــروت لعجـزه عـن امتـلاك زمـن خـاصّ بـه، فالحنيـن لا يصنـع زمنًـا. ومـا تقدّمـه بيـروت هـو أزمنـة مختلفـة متعايشـة إلـى هـذا الحـدّ أو ذاك. ومثـال هـذا التّعايـش ليـس مثـال الطّبقـات المتراتبـة وقشـرة البصلـة، بـل ربّمـا كان مثالـه هـو المنصّـات القاريّـة التـي يشـكّل اصطدامهـا الـزّلازل وسلاسـل الجبـال، إذ لا تغلّـف إحداهـا الأخـرى إلا موقّتًـا وإثـر صـدام دامٍ.

وحــده المهنــدس، الصّانـع، وقرينـه قـارئ الأخبـار فـي الإذاعــة يعيشــان خــارج الزّمــن. المهنــدس ـ الصّانــع المتماهــي مـع الالــه فــي رغبتــه فــرش رؤيتــه علــى

المدينـة، إلـى أن تغيـب الفروقـات بيـن الخريطـة والواقع، إلّا خروقـات متفرّقـة، كمـا فـي قصّـة بورخيـس الشّـهيرة، وقـارئ الأخبـار، المتلقّـي بامتيـاز، «أحلـى زبـون» والوحيـد الضاحـك. لكنـه أيضًـا الوحيـد المغنّـي، كمـا غنّـى نديـم «إيمانـي سـاطع»، يغنّـي الإذاعـيّ «بهـواك أنـا بحبّـك». الاثنـان فـي وحـدة كاملـة، فـي غيـاب الفعـل الـذي يعلّـم الوقـت ويحيلـه، ربّمـا، زمنًـا.

انتقـد البعـض خاتمـة الفيلـم حيـث تتعـرّض ثريّـا للضّـرب بسـبب تجاهلهـا شـخصًا سـبق أن كانـت ضجيعتـه. فـرأى فيهـا البعـض تمجيـدًا للعنـف و«الفحولـة»، ورأى البعـض الآخـر فيهـا عقابًـا مناسـبًا للبنـت «الفالتـة» وآخـرون أنّهـا فرصـة للذهـاب جنوبًـا وتمجيـد حـزب اللـه وخطـاب «الحمـد للـه رجعـت أرضنـا...» طبعًـا فـي تجاهـل تـامّ لسـياق هـذا الخطـاب فـي الفيلـم وكونـه فـي قلـب مشـهد يفيـض بالسّـخرية والإشـارة إلـى الغبـاء.

إلّا أنّ ثمّـة تفصيـلًا صغيـرًا يطـرح زاويـة للنّظـر مغايـرة تمامًـا. يتولّـد الإحسـاس لـدى المشـاهد بـأنّ الفيلـم ينبغـي لـه أن ينتهـي مـع امتنـاع نديـم عـن مـسّ ثريّـا، إلّا أنّنـا نجد أنفسـنا مـن جديـد لـدى «شـي انـدره» مـع ربيـع مـروّة يحتسـي كاسًـا ويعلـو رأسـه تلفـاز يبـثّ مبـاراة كـرة قـدم. ثمّـة شـعور بالديجاڤـو Déjà Vu إلّا أنّ المشـهد مختلـف قليلًا عـن مشـهد سـابق فـي الإطـار نفسـه. باسـتثناء ربيـع مـروة

الشـخصيّات الأخـرى مختلفـة. فـي هـذا المشـهد يظهـر الشّـخص الـذي سـيضرب ثريّـا والـذي تلاحقـه الكاميـرا، بعدمـا ظهـر للمـرّة الأولـى بعـد أكثـر مـن سـاعة ونصـف سـاعة مـن بدايـة الفيلـم.

التفصيـل الصّغيـر هـو أنّ مبـاراة كـرة القـدم (المانيـا ـ مالطـا) والتعليـق عليهـا يتكـرّران فـي المشـهدين. ليـس ذلـك إعـادة للمبـاراة (مـن سـيعيد مبـاراة المانيـا مـع مالطـا؟) ولا سـهوًا بـل هـو بالتّأكيـد تكـرار مقصـود، ذلـك إنّـه يكشـف عـن انـزلاق مـن زمـن إلـى زمـن مـوازٍ (كمـا فـي برنامـج «سـلايدرز») أو كـونٍ مـوازٍ حيـث تختلـف بعـض الحـوادث، دون عظيـم اختـلاف فـي الإطـار العـامّ. فـي شـكل مـا، العلاقـة مـع هـذا الشّـاب انتهـاء بالهالـة السّـوداء حـول عيـن ثريّـا، لـم تجـر قبـل الأحـداث الأخـرى ولـم تجـر بعدهـا، بـل فـي زمـن آخـر. فـي زمـن يشـكّل، ربّمـا، أحـد احتمـالات الروايـة، أو ربّمـا الجـواب عـن تسـاؤل ثريّـا عـن نفسـها فيمـا لـو وُجـدت فـي حيـاة أخـرى.

الروايـة؟ لعلّهـا كذلـك. ليـس الفيلـم إخراجًـا بصريًّـا لقصّـة سـرديّة تبـدأ فـي النقطـة أ لتصـل إلـى النقطـة ب . ثمّـة حيـوات عـدّة قـد تتقاطـع، كلّيًـا أو جزئيًـا، أو لا تتقاطـع

البتّة (كحياة الإذاعيّ قرب المهندس المنفصلة بالكامل عن الآخرين). قد نجد طريقًا ما بين أ وب وقد نقفز قفزًا. الإحتمالات عديدة ومتشعّبة دومًا. تحدّث البعض عن فيلم سنفونيّ (بعدما كان الحديث عن فيلم باخيّ، أو فوغيّ نسبة إلى فن الفوغة، في ما خصّ فيلم سلهب في مهرجان الحمراء)، إلّا أنّ عمل الفيلم لا يقارن بالتّأليف الموسيقيّ إلّا، ربّما، في موسيقى متخيّلة. ما بعد الأوبرا، يتماهى الفرد مع المغنّي بمعنى أنّه هو يستحيل مغنّيًا، في داخله. الميلودي تنكتب في حنجرته وإن مكتومة. مع الأوركسترا تنزاح الكتابة إلى الرأس. المستمع المثاليّ هو قائد، يجمع ويوازن ويقرأ صفًّا عموديًّا من عشرات الأسطر. مع «أرض مجهولة»، لا يتماهى المرء مع البطل (أي بطل؟) ولا حتّى مع عين المخرج. ذلك أنّ الكاميرا هنا لا تطابق هذه العين. ما تنقله الكاميرا هو ارتجافات مكان، وارتعاشات أجساد وشخصيّات لا سلطة للمخرج عليها. ليس له إلّا أن يتركها تكتب صورتها، مثل أوركسترا حيث العازفون لا يقرأون النوتة بل يقرأون بواطنهم. في شكل ما، المتفرّج المثاليّ للفيلم ليس مخرجًا بل هو هذه الاوركسترا بعينها، وما الشخوص والأمكنة إلا احتمالات الباطن.

تأويلُ لبنان: تيرا أنكونيتا

تشكّل الخريطة بوضوح ثيمةً أساسيّة في الفيلم، وهذا يبدأ بالعنوان. في الخرائط القديمة الرومانيّة كانت عبارة تيرا أنكونيتا تُطلَق على ما هو خلف حدود الإمبراطوريّة الرومانيّة أو الممالك المعروفة منها. الأرض المجهولة هي الأراضي المجهولة الحدود والتضاريس والأقوام... والأسماء.

تيرا أنكونيتا ؟ أرض مجهولة؟ أي أرض هي المجهولة؟ هل هي بيروت، محور الفيلم؟ بالطّبع لا. حتّى العكّاري التّائه يملك اسمًا لمقصِده في بيروت. بيروت الأقوام والحدود والتّضاريس والاسماء هي أرضٌ معلومة، مستوعبة، خاضعة لسلطة الخريطة، ومسمّاة. ماذا عن المناطق الأخرى؟ مصاحبةً لثريّا، الدّليل السّياحيّ، تصوّر الكاميرا البقاع والجبل والجنوب، أمّا الشّمال فلا يظهر إلّا في صورة العكّاري التّائه بسيّارة مهترئة في دروب بيروت.

يعلم اللبنانيّون (بعضهم على الأقل) أنّ هذه الصورة للبقاع، وتلك اللقطة لنهر الكلب. لكن ماذا عن سواهما؟ الأسماء التي تعبر سريعًا: صور، الخيام، عكّار، تمرّ معزولة عن صورة مسمّاها. يدلّ شخص

على الخيام ولا سهل لكنّنا لا نرى سوى هذا الشّخص. كلّ ما هو خارج بيروت يظلّ صورة سياحيّة بلا اسم، أو اسمًا محرومًا حتّى من الصورة. حتّى البشر في صور ليسوا بشرًا ذوي خطاب بل محض ديكور لصورة سياحيّة.

ليس هذا محض نقل لتصوّر عن لبنان، الطّفل برأس عملاق، بيروت (الحريري)، ينوء باقي البلد تحت وطأته، وإن كان هذا التّصوّر لا يخلو من صحّة. باقي المناطق تظلّ «مجهولة» إذ لا خطاب يحملها. لاحظ أحمد بيضون تكاثر التأريخ المناطقيّ إبّان الحرب. ربّما نستشعر اليوم غيابًا، أقلّه ظاهريًّا على هذا الصعيد. في المقابل، يشعر مرتادو شارع الحمراء أحيانًا بنفور، دون استعلاء، تجاه من لا يشي حديثه بعبوره في هذا الشّارع. للأمر علاقة بذاكرة مشتركة بالطّبع. لكن أيضًا بإحساس عميق بتأثير الخطاب والحكي. ذلك أنّ شارع الحمراء شارع من حكي، على ما اتّفق عدد من المشاركين في مهرجان شارع الحمراء، بخاصّة مشاركة بلال خبيز، وعمل وليد صادق المعنون «لا أحسب أنّ النّاس تخرج من شارع الحمراء». حتّى هنا، في باريس، ثمّة أناس، على الأقلّ رنا صاغيّة وأنا، لم تخرج من

شارع الحمراء ولا من بيروت. إذ كيف الخروج من الحكي إلا بالإرتماء حتّى الثّمالة في مياهه الحارّة. أمّا البشر خارج بيروت فهم يحبّون ويتزوّجون وينجبون، لكن في سكون تامّ لا تشوبه شائبة ولا نأمة، ولا يكفي للاعتراض على هذا أن يعود المتن إلى الحياة السياسيّة اللبنانية ولا أن يتصالح أطراف حرب الجبل. فكل هذه تطنّ أخبارًا في الإذاعة يلعنها سائق التّاكسي في عجقة السّير.

تحاول ليلى أن تبرّر بجملة متفلسفة لمَ لمْ تشر بالطّريق على العكّاري التّائه. إلّا أنّ الحادثة، في العمق، مؤشّر إلى سلطة من يملك الخطاب حيال السّائل. ببساطة، ما لم تسأل بيروت ستظلّ باقي المناطق أرضًا مجهولة، محميّات من الشّعوب والأقوام والملل المتنوّعة والمشرفة على الانقراض. أمّا لبنان (الوطن) فسيظلّ، كما في نكتة مصريّة قديمة، عاصمة لبيروت. يظلّ السّؤال: من أين سينبع تساؤل بيروت؟ بيروت التي تعود إليها، أخيرًا، الأشرفيّة والجميزة وسواهما، في حين تصبح «الشرقيّة» خارج بيروت. الحقّ أن بيروت، على غناها وتعقيد جداليّاتها وتراكب طبقاتها وأزمنتها وخطاباتها، عين. وكما لكلّ عين، لبيروت نقطة عمياء: شاطئ المنارة، البحر.

مـا دام البحـر خالـدًا ولا مباليًـا بنـا، فلـمَ نعمـل ونصـوغ حيـوات ونقـدّم فنًّـا وكتبًـا وأفلامًـا؟ يعلـم غسّـان سـلهب أن الفنّـان الفـرد أعجـز مـن أن يقـدّم جوابًـا، علـى مـا يقـول فيتولـد غومبروفيتـش، ذلـك أنّ الجـواب مسـتحيل مـا لـم تنهـض بـه الجماعـة. مـا يضيفـه غسّـان سـلهب أنّ الفنّـان أعجـز مـن أن يطـرح السّـؤال، فالسّـؤال أيضًـا مسـتحيل مـا لـم تنهـض بـه الجماعـة. حسـبه أن يسـتبقها إلـى ضـرورة السّـؤال.

غسّـان سـلهب، **تيـرا أنكونيتـا | Terra Incognita**، فيلـم روائـي، إنتـاجٌ لبنانـيّ ـ فرنسـيّ، تمثيـل: كارول عبّـود، عبلـة خـوري، وليـد صـادق، ربيـع مـروّة، ٢٠٠٢.

وهــم الانتصـــــار الأنانـــيّ

حيـن يسـتجلي المـرء مـا كتـب عـن فيلـم «بـدّي شـوف» لجوانـا حاجـي تومـا وخليـل جريـج، فإنّــه لا يجـد فـي الأحـكام المطلقـة و«الفتـاوى» الثقافيّـة التـي رُمـي بهـا معيـارًا مــن المعاييــر التــي ربّمــا يتســنّى لــه القبــول بهـا، بـل طغيانًـا يتخفّـى وراء أقنعـة التّذاكـي والبداهـة الشّــائعة، أو خبثًــا يرفــض عــرض النّفــس علــى العالــم وامتحانهــا بــه مفضّــلًا التلطّــي وراء الصّــورة النّرجســيّة للضّحيّــة أو للبطولــة.

أقنعـةُ الطغيـان انتقـاد فيلـم جريـج وحاجـي تومـا يتمّ مـن منطلـق «بـرودة» كاتريـن دونـوف فـي التعاطـي مـع الدّمـار، وكأنّمـا ينبغـي لهـا أن تنهـار باكيـة علـى الطريقـة المصريّــة، أو أن تلقــي خطبًــا عصمــاء علــى الطريقــة السّـوريّة، كـي نقتنـع بأنّهـا «رأت»، أو هـو يتـمّ مـن منطلـق تقسـيم الفيلـم والنـاس إلـى «أشـرارٍ» يمنعـون التّصويـر في الضّاحيـة، مـع أنّ هـذا مـا حـدث بالفعـل بحسـب تصريـح

دونـوف للصّحافـة اللبنانيّـة وينشـرون صـور حزبهـم علـى طـول طريـق الجنـوب (كأنّمـا تفتري الكاميـرا علـى الطّريق، علمًـا بـانّ للمخرجيـن عمـلًا تجهيزيًّـا جميـلًا يعالـج مسـألة لافتـات الطّريـق هـذه وصـور الشّـهداء المتبدّلـة بهوتًـا بعـد لمعـان، ونسـيانًا بعـد ذكـرى)، و«أخيـارًا» يُمنحـون مـن «اليونيفيـل» إذنًـا بالتصويـر «دون عنـاء»، علمًـا بـأنّ الفيلـم يشـير إلـى السّـاعات الطّـوال التـي انتظرهـا الفريـق قبـل الحصـول علـى الإذن بتصويـر الحـدود. أي إنّ المطلـوب هـو الموقـف «المكشـوف» (أي المباشـر) والدّمـع والميلودرامـا التـي يُكنّـي أحـد الكتبـة عنهـا بعبـارة «المغـزى الدرامـيّ» والموقـف السّياسـي الصّائـب، وإلا فالويـل والثّبـور، وعظائـم التّهويـل والتّهديـد بحرمـان «التّنظيـر» مـن اللعـب فـي صفـوف الفريـق الـذي عمـل وصـوّر وأنتـج. فالتّنظيـر فـي هـذا المحـلّ هـو مـا يأتـي ليسـتكمل الصّنيـع لا ليمهّـد لتقبّلـه، بحسـب النّاقـد الـذي لا يعـود مـن لـزوم أصـلًا الـى قراءتـه فـي هـذه الحـال، وكأنّمـا علاقـة الفـرد بالفـنّ أكثـر «طبيعيّـة» مـن علاقتـه بالأطعمـة، وهـي علـى مـا يعلـم كلّ مـن خـرج مـن مطبـخ والدتـه أنّهـا تحتـاج تأهيـلًا ودربـة وتعلّمًـا كـي يسـتطيع تذوّقهـا.

فهـل يُطلـب ممّـن لـم يفهـم تاريـخ الفـنّ ونظريّاتـه ولـم تبصـر عينـه لوحـة فـي حياتـه، أن يتقبّـل اللوحـات

«التصويريّـة» كمـا يتقبّـل التكعيبيّـة مثـلًا؟ وهـل لمـن أدمـن المغـازي الدراميّـة العربيـة والهوليووديّـة أن يتحمّل أفـلام الشّـرق الأقصـى التجريبيّـة مثـلًا مـن دون أن يمهّـد لـه الاطّـلاع والقـراءة والتفكيـر السّـبيل إلـى تجـاوز رفضـه الغريـزيّ لمـا لـم يتعـوّده؟ أي إنّ رفـض التّنظيـر ليـس أكثـر مـن لجـوء إلـى السّـائد والمألـوف فـي زمـن معيّـن، ونصبـه حكمًـا بدعـوى «طبيعيّتـه» وتلقائيّتـه والتلقّـي المباشـر لـه، وهـو مـا كان رولان بـارت، إلـى آخريـن، حـذّر مـن كونـه قناعًـا للطّغيـان السّـاري. تقتضـي المناقشـة فـي الواقـع تجـاوز الاسـتخفاف بـ«حسـن ظـن» هـذا أو «سـوء نيّـة» ذاك، وتجـاوز المواقـف التخوينيّـة أو الرافضـة لـ«التّنظيـر»، والتّسـاؤل فـي العمـق عـن معانـي تقديـم الإنتـاج الفنّـيّ وعرضـه علـى العالـم، مـا دمنـا علـى هـذه الحالـة مـن الذّعـر ومـن البحـث السّـقيم عـن «الموقـف الوطنـيّ الصّائـب». لمـاذا نعـرض بضاعتنـا علـى العالـم، سـؤال ينبغـي أن يرافـق السّـؤال عمّـا نعـرض.

التوجّـهُ باسـم لبنـان أحسـب انّ فيلـم جريـج وحاجـي تومـا لا يتوجّـه إلـى اللبنانيّيـن، وبهـذا فـإنّ عرضـه فـي لبنـان كان الخطـأ الأساسـيّ. غيـر أنّ هـذه ليسـت منقصـة فـي حـال مـن الأحـوال، وليـس فيهـا شـبهة الزّعـم المريـض بـأنّ هـذه الأعمـال إنّمـا تهـدف إلـى إرضـاء الغـرب أو

دغدغـة غرائـزه، التـي نفترضهـا دومًـا علـى شـاكلة غرائـز المراهقيــن العــرب. الفيلــم لا يتوجّــه إلــى اللبنانييّــن، لكنّـه يتوجّـه باسـمهم إلـى الآخريـن، لأنّ مـا يحاولـه ليـس السّـؤال «عمّـا تسـتطيع السّـينما أن تفعلـه فـي مواجهـة الحـرب»، فقـد علمنـا مـن قبـل أنّ كلّ الفنـون هشّـة أمـام النّيـران وأنّ مـن الأجـدى إنقـاذ القطـط لا اللوحـات فـي مثـل هـذه الحـال.

بـل السّـؤال الـذي يطرحـه الفيلـم هـو: أي صـورة ينبغـي أن تكـون للبنـان فـي أعيـن العالـم؟ لـذا فـإنّ تصويـر الـرّكام أو النّـاس الدّالفيـن إلـى البيـوت المهدّمـة، وإن لـم يخـلُ منـه فيلـم الثنائـيّ اللبنانـيّ، لا يشـكّل عرضًـا جديـدًا ولا إضافــة إلــى مــا وقــر فــي ذهــن العالــم عــن لبنــان، بلــد الحــرب والدّمــار واللبننــة، وهــو أصــلًا لا يشــكّل إلا جــزءًا، علــى أهمّيتــه، مــن حقيقــة لبنــان المتعــدّدة الوجــه والطّبقــة. الفيلــم الإســرائيليّ «فالــس مــع بشــير» طــرح إشــكاليّة مماثلــة، أيّ صــورة يمكــن إيجادهــا للبنــان للتخلّــص مــن غيــاب الصّــورة أو مــن تشــويهها الكابوســيّ مــن أثــر الحــرب عليــه. وليــس غريبًـا أن تتزايـد فـي العالـم الأفـلام القائمـة علـى لعبـة المتخيّــل/ الوثائقــيّ، حيــث تمتــزج الصّناعــة الفنّيّــة بعيــن الكاميــرا، بحثًــا عــن إنتــاج صــورة فنّيّــة تنتفـض

علـى سـيل الصّـور التلفزيونيـة المتناسـل بعضهـا مـن بعـض حـدّ الغثيـان وفقـدان الذّاكـرة الأبـديّ. فـي هـذا المعنـى فـإنّ تشـبيه فيلـم حاجـي تومـا وجريـج بالرّيبورتـاج التّلفزيونـيّ دليـل علـى غيـاب أيّ فهـم للتفـاوت فـي معانـي الصّـور وطـرق بنائهـا وفـق حاملها أو وسـيطها الاعلامـيّ.

اسـتقدم الثنائـيّ اللبنانـيّ كاتريـن دونـوف، لا بوصفهـا «ممثّلـة فرنسـيّة تحمـل هـذا الاسـم»، بـل بوصفهـا تحديـدًا أيقونـة السّـينما الفرنسـيّة، والسّـينما عمومًـا، أي بوصفهـا السّـينما مجسّـدةً. عيـن دونـوف، التـي لا تدمـع، هـي عيـن الكاميـرا تحديـدًا، ولا يسـع الكاميـرا البـكاء. أتـت دونـوف إلـى الجنـوب لتـرى، أي لتكـون شـاهدة، ولتُـري، أي لتوصـل شـهادتها إلـى الآخريـن، وليـس إلـى الشـهداء وضحايـا الحـرب بالطّبـع. التّعاطـف والدّمـع مـا كانـا ليشـكّلا أكثـر مـن موقـف، محمـود ربّمـا، غيـر أنّـه غيـر فنّـي فـي العمـق، ولـن يزيـد علـى «قصائـد» عبـد الرحمـن يوسـف مثـلًا شـيئًا. مـا كان مطلوبًـا منهـا كان أجـلّ بكثيـر، أن تتحـوّل إلـى ريشـة الرّسـام وعيـن المصـوّر وعقـل الصّائـغ ويـد الجـرّاح. كان يفتـرض بحضـور كاتريـن دونـوف، والحبكـة الصّغيـرة للفيلـم، أن يشـكّلا دعامـة فقـط لصـورة تتجاوزهمـا ويريـد مخرجـا

الفيلـم إبرازهـا وعرضهـا علـى العالـم، كـي لا تظـلّ النّظـرة إلـى لبنـان محكومـة ببديهيّـة الحـرب والخـراب ولا تظـلّ عيـن النّاظـر إليـه مغشّـاة بالايديولوجيـا تحديـدًا. قيـل إنّ النّـاس لا يسـتطيعون النّظـر إلـى الفاكهـة كمـا كانـت تفعـل، بعدمـا قـام بـول سـيزان برسـمها علـى قماشـته، وأحسـب أن طمـوح مـن يخـرج فيلمًـا عـن لبنـان ينبغـي أن ينظـر إلـى هـذا القـول.

صـورٌ للبنـان فـي هـذا الإطـار يغـدو مـن الممكـن مناقشـة عمـل جريـج وحاجـي تومـا بمعـزل عـن الموقـف المفتـرض (والفـادح الخطـأ) للأخيـار والأشـرار، وبمعـزل عـن البحـث عـن معانيـه المفرغـة وعـن «تمثيـل» كاتريـن دونـوف التـي أتـت أصلًا لتكـون حاملـة للرؤيـة لا لتكـون داخلهـا. فـي هـذا الإطـار، تغـدو مشـروعة مسـاءلة الثنائـيّ عـن مـدّة نجاحهمـا فـي إنتـاج صـور بمثـل القـوّة المطلوبـة لمهمّـة تغييـر نظـرة العالـم وتجـاوز صـور التّلفزيـون وبـثّ وجـود حقيقـيّ للبنـان فـي العالـم لا تختزلـه الاحـكام المسـبقة، أي نجاحهمـا فـي إنتـاج صـورة «فنّيّـة» لأنّ الفـنّ وحـده يسـتطيع خلخلـة سـيطرة الاحـكام المسـبَقة علـى العالـم.

أحسـب أن نجاحهمـا اقتصـر علـى صورتيـن أو ثـلاث، وليـس هـذا بالهيّـن، فالشّـاعر، بحسـب غوتفريـد بـن،

يكتب عشرات الدواوين من أجل قصيدة أو اثنتين تبلغان مثل هذين القوّة والاكتمال. «فالس مع بشير» نجح أيضًا، في اعتقادي، في إنتاج صورتين: الشاب المغنّي على قمّة الدبّابة المجتاحة، وصورة النّهاية حيث شكّلت صدمة الانتقال من الرسم المتحرّك إلى التصوير الوثائقيّ للامّهات النادبات شحنة هائلة لهذه الصورة الأخيرة. في فيلم «بدّي شوف»، الصّورة الأولى، في ظنّي، كانت سنابل الجنوب المتمايلة، لا لجمال المنظر البصريّ فقط، بل لأنّ سياق الفيلم يوصل المشاهد إلى الرّبط بين هذه السّنابل وهذه التّلال التّرابية والخضراء وبين ما يشكّل الأرض اللبنانيّة. كرمى هذه السّنابل وهذه الأرض، يغدو مفهومًا تحمّل الخراب والقصف والرّكام والموت، لأنّ هذه هي الأرض، لا إسفلت المدن المفخّخ بالحفر. صور الشّهداء السّابقة والمباني المتهدّمة تغدو حينها حيّة في القلب لأنّنا نفهم أنّ هذه الأرض هي مثواهم. السّنابل النّابضة بالحياة هي التي تحتضن هؤلاء الموتى، مثلما يحتضن المشهد البحريّ المدينة وركام مبانيها. في هذا التّكامل، الذي لا يدرك بصورة منفردة أو فوتوغرافيّة بل فقط عبر إطار الفيلم في مجمله، ينجح المخرجان في إنتاج صورة للبنان كما

يغايـر المتوقّـع ويتضمّنــه ويتجـاوزه، ويمنحــان صلابـة هائلـة لـلأرض المعشـوقة. الصّـورة الثّانيـة، علـى الحـدود. حيـث يرفعـان عـن الأعيـن غشـاوة النظريّـة القانونيّـة وضجيـج المطـارات عـن الحـدود ونقاطهـا، كـي يلامسـا، جسـديًّا تقريبًـا، «الخـطّ الأزرق» ومـا وراءه. لـن تظـلّ صـورة الحـدود عينهـا، أي مجـرّد فكـرة نظريّـة، لمـن أتـاح لـه الفيلـم لمسـها. هـا هنـا منتهـى لبنـان، ومـا وراءه الجليـل. وعلـى الحـدود جنـد وأسـلاك، وليـس مـن متظاهريـن (كمـا أمـام بوّابـة فاطمـة)، ولا لاجئيـن. مثلمـا أبـرز «مـرج الزهـور» ذات يـوم المناطـق التـي تقـع خـارج كلّ سـيادة وحـدّ، يبـرز مشـهد الحـدود فـي الفيلـم حـدّ السـيادة ومنظـر الخطـوط التـي يتصـارع عليهـا البشـر. الصّـورة الثّالثـة، أخيـرًا، لربيـع مـروّة يسـترجع حـوارًا مـن «جميلـة النهـار»، بفرنسـيّته المتعثّـرة والتقريبيّـة، وبالتمـاع السّـينما فـي عينيـه. إنّهـا صـورة السـيّنما عـن نفسـها، فـي مـرآة ربيـع. ليسـت إذًا صـورة للبنـان، فـي شـكل مباشـر، إلّا أنّهـا صـورة لأنـاس منـه، شـغوفين ومفتونيـن ومحبّيـن. أليـس هـذا أجـدى بكثيـر مـن صـور التّظاهـرات الحاشـدة للمقاتليـن والأجسـاد المتصلّبـة؟ لنتذكّـر، فـي المقابـل، صـورة نظّـارات ماركـة «غوتشـي» فـي سـاحات بيـروت. هـل سـؤال الجـدوى هـو مـا يبـرّر ضـرورة مثـل هـذه الأعمـال؟

عـرضُ النّفـسِ علـى العالـم يشـبّه البعـض العولمـة بمـارد خـرج مـن القمقـم، وتحـاول الـدول إثـر الأزمـة الاقتصاديّـة الأخيـرة تقييـده بتعزيمـات اللسـان وأجهـزة المراقبـة. لكنهـا لا تقتصـر علـى ذلـك، بـل هـي أيضًـا تسـريع لعمليّـة تلاقـح المجتمعـات وتوسـيع لهـا، بمـا هـي أيضًـا إلغـاء للمسـافات أمـام الأمـوال، والمعـارف، وبعـض الإنتاجـات، وأحيانًـا بعـض البشـر. غيـر أنّ هـذه العمليّـة سـابقة بكثيـر علـى العولمـة نفسـها بمفهومهـا الحديـث، ولبنـان معنـيّ بهـا مباشـرة أيًّـا يكـن المعنـى الـذي نريـد إضفـاءه علـى هـذا البلـد. فهـو لا يسـتطيع، مـدى ومعيشـة، الإنكفـاء علـى قرويّتـه أو ضيعويّتـه، أو تاريخـه الضيّـق وقواسـمه المشـتركة المفقـودة، بـل لعـلّ تجربـة الهجـرة، إلـى الحـرب، هـي أكثـر مـا يتقاسـمه اللبنانيّـون علـى تنـوّع مناطقهـم ومذاهبهـم.

علـى خـلاف مصـر، ذات الأسـاس المكيـن، أو سـوريا ذات المخيّلـة الامبراطوريّـة، لا يسـع لبنـان سـوى في اسـتيهامات سـعيد عقـل أن يكـون إلّا رجراجًـا ومتقلّبًـا وباحثًـا عـن الخفّـة والتفلّـت مـن أسـر الجغرافيـا الثّقيلـة والانتمـاءات الضّيّقـة نحـو فضـاءات أرحـب. يعـرض لبنـان نفسـه علـى العالـم، ليـس فقـط بوصفـه غوايـة أو طفـلًا مدلّـلًا أو جريحًـا، بـل أيضًـا بوصفـه، مـن خـلال هـذا العـرض،

يشـدّد أزر نفسـه وثقتـه بكونـه وطنًـا بيـن الأوطـان ونـدًّا لهـا. إن كان علـى الصعيـد «الدولتـيّ»، حيـث سـعى لبنـان دومًـا إلـى المشـاركة والمسـاهمة فـي معظـم المعاهـدات والمؤسّسـات الدوليّـة، أو علـى صعيـد الأفـراد، حيـث يسـعى فنّانـوه وباحثـوه إلـى الوقـوف صنـوًا لأقرانهـم أيًّـا تكـن جنسـيّاتهم مـن دون عقـدة الدونيّـة، تطـلّ فـي هـذه المسـاعي حاجـة وجوديّـة إلـى الوقـوف فـي سـاحة العالـم. تضـاف إلـى ذلـك حاجـة أخـرى، فـي زمـن العولمـة الإعلاميّـة تحديـدًا وسـطوة الصّـورة التـي قيـل الكثيـر فـي نقدهـا، لكـن مـن دون أن تفتـر الحاجـة إليهـا. فـأن تكـون يعنـي أن تُـرى، كمـا أنـت أو كمـا تريـد، لا كمجـرّد شـيء أو محميّـة طبيعيّـة ومذهبيّـة أو سـيرك أو أثـر مـن الماضـي. فـي هـذا العصـر الـذي تهـزّ فيـه شـؤون غيـر ماديّـة (كمزاج المسـتهلكين، ونظـرة السـيّاح إلـى مـكان مـا، وحتّـى المـال الـذي تجـرّد مـن مادّيّتـه، والشّـائعة... الـخ) عـروش بلـدان مشـيّدة وعامـرة، فـإن تـرك صـورة لبنـان لإعـلام لاهـث وراء المـوت والخـراب أو الفضيحـة لا يعنـي أكثـر مـن تـرك مصيـر البلـد نفسـه، الـذي لا يملـك أسسًـا أقـوى مـن صورتـه، نهبًـا لجشـع مصوّريـن لا يعـودون يتمايـزون عـن الصّقـور الجـوارح.

فـي شـأن مـا يعتمـل فـي جـوف المجتمعـات العميـق،

وما يؤسّس لغدها، يحتاج لبنان إلى السّيطرة على صورته، تمهيدًا للإمساك بزمام قدره. إنتاج جوانا حاجي توما وخليل جريج ومن يشاطرهم عنايتهم بهذا البلد وبهذه الفنون، ونشاط من يسعى مثلهما لوصل لبنان بذكاء العالم وحساسيّته، ضرورتان إذا شئنا المحافظة على مساحة من الهواء وتوسيعها، فالأجساد المتراصّة والمخيّلة الحربيّة لا تستجلبان سوى نتائج الحروب، أي الخراب العامّ والانتصار، أو وهم الانتصار، الخاصّ والأنانيّ.

جوانا حاجي توما وخليل جريج، **بدّي شوف**، فيلم طويل،
إنتاج فرنسي | لبناني مع كاثرين دو نوف وربيع مروّة، ٢٠٠٨.

الكتابـــة اللبنانيّـــة

القاتـــــل الجـديـــــــــــــد
مديحُ الرواية البوليسيّة والمحادثة

فـي إطـار منتـدى «أشـغال داخليـة ٥» أصـدر فـادي توفيـق كتابـه «القاتـل الجديـد: أفـكار أوّليّـة لاسـتئناف محادثـة»، مفتتحًـا إيّـاه بتصديـرٍ بديـع عن المحادثـة وشـروطها وأثرها فـي الكتـاب، الـذي تحمـل صفحاتـه اليمنـى رأي توفيـق، متلاقحًـا بمحادثاتـه، وصفحاتـه اليسـرى بيـاض الدعـوة إلـى اسـتئناف هـذه المحادثـة. فـي مـا يلـي محاولـة لملاقـاة هـذا العـرض.

فعـلُ الانتحـاريّ فـي المجتمعـات: تغيّـر الزمـن والسّـرد والعلـم الجنائـيّ يتنـاول توفيـق مـا يسـمّيه القاتـل الجديـد، أي القاتـل الانتحـاريّ، وفعلـه فـي العلـم الجنائـيّ والمجتمعـات المنكشـفة أمامـه، فيـرى أنّ القاتـل الانتحاريّ يعطّـل مفاهيـم العلـم الجنائـيّ إذ إنّـه ينهـي عمـل التحـرّي فـي لحظـة وقـوع الجـرم بإعـلان الانتحـاريّ عـن نفسـه، مثلمـا يقضـي علـى أهمّيّـة التحضيـر للإفـلات مـن العقـاب، إذ إنّ القاتـل بموتـه يحـرم النّظـام الجنائـيّ مـن إيقـاع

العقوبـة. بهـذا لا يعـود مـن مجـال لفعـل الـردع المرجـو مـن العقـاب. يفـرّ المجـرم، لا إلـى بلـد آخـر، بـل إلـى عالـم آخـر، العالـم الآخـر.

ليـس القاتـل الجديـد إذًا بهـارب، ممّـا يُبطـل شـرط التحـرّي، بحسـب توفيـق، ويحيـل علـم الجريمـة ناقصًـا. ذلـك أنّ هـذا العلـم يُبنـى علـى زمـن المطـاردة وأسـاليب تثميـر الأدلّـة واكتشـافها فـي إلقـاء القبـض علـى المجـرم ومـن ثـمّ معاقبتـه. الجـرم الانتحـاريّ، يـرى توفيـق، يسـرّع الزمـن المضـارع ويحـرم التحـرّي مـن إعـادة تركيـب سـرد الجريمـة وروايتهـا بزمـن الماضـي. فيقـول توفيـق «تحتـاج الرّوايـة إلـى إرجـاء الخبـر، إلـى امتـداد فـي الزّمـن... أن تـروي مـا يسـتغرق حدوثـه برهـة، فهـذا أن تحصـي لا أكثـر. مـع الجريمـة الانتحاريّـة لا يمكـن أن تقـوم قائمـة لروايـة».

ليـس هـذا قاتـلًا مفكَّـرًا بـه مـن قبـل، إنّـه بمعنـى مـا، بحسـب توفيـق، «الجريمـة الكاملـة التـي يسـع مرتكبهـا تجـاوز العقوبـة مـن طريـق حرمانهـا مادّتهـا العضويّـة والأساسـيّة، عنيـت الجسـد». فـي ظـل حضـور اللامفكّـر بـه، لا تجـد المجتمعـات الحديثـة بـدًّا مـن اللجـوء مجـدّدًا إلـى أجهـزة الأمـن، تلـك التـي عجـزت عـن منـع الانتحـاريّ،

بأمـل أن تمنـع أنـداده، لا بأمـل معاقبتـه هـو. لكـنّ حرمـان الدّولـة مـن القـدرة علـى الاقتصـاص جـرح ليـس يَشـفى ويصيـب الدولـة فـي كبريائهـا وكرامتهـا مثلمـا يـزمّ زمـن العدالـة، مـن تحقيـق ومطـاردة وحكـم وتنفيـذ، إلـى زمـن لا يتجـاوز أعشـار الثّانيـة. ولأنّـه كذلـك، يبطِـل السّـرد الـذي «اسـتقرّ اعتقـاد مجتمعاتنـا علـى خاتمـة نموذجيّـة لـه، مؤدّاهــا انتصــار العدالــة». فيتســاءل توفيــق إن كان كلّ هـذا، الـذي سـبق وصفـه، مـا يجعـل المجتمعـات تخـلّ بزمـن الملاحقـة فتصيـر سـابقة للجـرم، لا لاحقـة لـه، علـى أنّ ذلـك يسـتدرج المجتمعـات المهـدّدة إلى «الخـروج على مألوفهـا» (كـذا فـي النـصّ ولعـلّ التعديـة بعلـى مقصـودة)، ويسـتدخلها فـي حالـة طـوارئ، فـي ظـلّ قبـول مـن بقـوا أحيـاء بالتفريـط بحقـوق مكتسـبة، فـي الحيـاة الخاصّـة والآمنـة، لـم تكـن خسـارتها لتكـون محتملـة لـولا الخـوف مـن أقـران الانتحـاريّ وأنـداده.

تكمــن الجــدّة فــي طــرح توفيــق فــي ملاحظتــه أهمّيّــة السّــرد وصدمــة غيابــه فــي المجتمعــات المهــدّدة، وفــي فرضيّتـه عـن انهيـار زمـن التحـرّي والمطـاردة، وعـن انقـلاب زمــن الملاحقــة إلــى ســابق للفعــل لا تــالٍ لــه، مثلمــا أنّ انعـدام القـدرة علـى الاقتصـاص يحيـل الأنـداد المحتمليـن إلــى هــدف التحــرّي بــدلًا مــن القتلــة أنفســهم.

زمـنُ التحـرّي والملاحقـة غيـر أنّ طـرح فـادي توفيـق، فـي ظنّـي، رغـم فتنـة منطقـه، يجانـب الواقـع فـي عـدد مـن النّقـاط التـي يرتكـز عليهـا النّقـاش. فهـو يفتـرض الانتحـاريّ، شـأنه شـأن التحـرّي، فـردًا واحـدًا، ويفتـرض موتـه عقابًـا، مثلمـا يحسـب أنّ عمـل التحـرّي، فـي العصـور السـابقة للانتحاريّيـن، كان يبـدأ بعـد وقـوع الجريمـة مثلمـا يحسـبُ أنّ الانتحـاريّ بوفاتـه ينهـي هـذا العمـل. فضـلًا عـن ذلـك فـإنّ تفكيـره فـي القانـون الجنائـيّ مبنـيّ علـى الشـائع الحدسـيّ المرتكـز علـى مَثَلَـيْ القتـل والسّـرقة. كلّ تلـك نقـاط ينبغـي التأنّـي فـي طرحهـا والتثبّـت منهـا.

فيفتـرض توفيـق أنّ القتـل أقـرب الجرائـم إلـى الهجـوم الانتحـاريّ، ويفتـرض فيهـا، مثـل السّـرقة، أنّ الملاحقـة الجنائيّـة فيهمـا تبـدأ إثـر وقـوع الجريمـة. غيـر أنّ القتـل الفـرديّ أو السّـرقة الفرديّـة ليسـا مـا ينبغـي القيـاس عليـه فـي هـذا الشّـأن، ولعـلّ الشّـبكات الإجراميّـة المنظّمـة، علـى أنواعهـا، أو التجسّـس، أقـرب إلـى القيـاس عليهـا. وحتّـى فـي القتـل والسّـرقة الفرديّيـن، فـإنّ افتـراض أنّ عمـل التحـرّي يبـدأ إثـر وقوعهمـا يظـلّ يجافـي القانـون الجنائـيّ وأصولـه.

فالحـقّ أنّ القانـون الجنائـيّ يشـرّع ملاحقـة المجـرم منـذ لحظـة «الشّـروع فـي ارتـكاب الجـرم»، لا من لحظـة الوقوع. فـإن ضربنـا مثـال السّـرقة، فـإنّ تفكيـر المـرء فـي السّـرقة لا تجريـم عليـه، أمّـا شـراؤه العـدّة أو مراقبتـه لموقـع الجريمـة، فهـو شـروع فـي ارتـكاب الجـرم، يجـوز العقـاب عليـه. كمـا أنّ تفكيـر الانتحـاريّ فـي ارتـكاب الهجـوم لا تجريـم عليـه، أمّـا اتّصالـه بشـخص آخـر لتعلّـم صناعـة المتفجّـرات، علـى أقـلّ تقديـر ناهيـك بشـرائها، فهـو شـروع فـي ارتـكاب الجـرم تجـوز بسـببه الملاحقـة والعقـاب. لـذا فليـس جديـدًا مـا يسـمّيه توفيـق «انقـلاب زمـن الملاحقة»، مـا دامـت الملاحقـة تبـدأ مـن الشّـروع فـي الجـرم، هـذا علـى أنّ جـرم القتـل ليـس الصّفـة الجرميّـة الوحيـدة التـي تنطبـق علـى عمـل الانتحـاريّ، الـذي يشـمل غالبًـا إنشـاء الشّـبكات المحظـورة الإجراميّـة، والأذى الجسـديّ والمـاديّ، وحيـازة مـوادّ ممنوعـة... الـخ.

ولئـن كان توفيـق يشـدّد علـى السّـرعة الهائلـة للتفجيـر الانتحـاريّ، التـي يصفهـا بأعشـار الثّانيـة، إلّا أنّـه يُغْفِـلُ فـي المقابـل الزّمـن الطّويـل تحضيـرًا وتدريبًـا، وتصويـرًا، وهـو، أي هـذا الزّمـن الطّويـل، مـا عليـه يجـري عمـل التحـرّي فـي ملاحقـة الانتحاريّيـن المحتمليـن أو المقبليـن.

بالإضافـة إلـى كـون الانتحـاريّ عنصـرًا فـي شـبكة مـن

المعارف وأصحاب المعلومات والموارد دومًا، حتّى وإن نوى منفردًا على جرمه، فإنّ التحرّي أيضًا ليس شخصيّة في رواية بوليسيّة كشرلوك هولمز، بل هو عنصر في آلة أوسع منه بكثير، هي أداة العدالة وذراع الاستعلامات. ومثل هذه الآلة لا تبتدىء العمل من حادث بمفرده، ولا عملها ينتهي بموت القاتل أيًّا كان ظاهرًا هذا الموت. ليس عقاب المجرم لجهة الحقّ العامّ وحده كافيًا، وليس الموت هو العقاب الأمثل الذي تسعى إليه العدالة، وهو ما يميّزها عن الثّأر الذي يريده الأهالي، إلّا أنّ توفيق لا يشدّد على هذا الفارق. فالأمن والإصلاح والردع أيضًا من أغراض العدالة، وليس الثّأر المقونن درءًا لثأر الأهالي وحده. كما أنّ العقاب يشمل أيضًا التعويض على المتضرّرين وأهالي المتوفّين وأصحاب المحالّ والسيّارات وما إلى ذلك، وهؤلاء لا يسقط حقّهم في المعرفة والتثبّت وجبر الأضرار بمجرّد موت الانتحاريّ. بل إنّ موت هذا الأخير، وفقدان القدرة على الاقتصاص من حرّيّته وجسده، لا تؤثّران شيئًا في هذا الشأن.

بل لعلّ لنا في ما شهده لبنان تحديدًا من هجوم انتحاريّ، في الرابع عشر من شباط ٢٠٠٥، مثال بارز

على أنّ الفعل الانتحاريّ لم يغلق زمن التحرّي ولم يزمّه زمًّا، وكذا شأن انتحاريّي الحادي عشر من أيلول ٢٠٠١، بل لا تزال التحرّيات جارية، وزمن الملاحقة لم ينطوِ، لما كان المنفّذون شبكة، و«المولجون بالحماية»، على ما يقول توفيق ـ سهوًا ربّما ـ في وصف الموكلين بالكشف والعقاب، آلة متشابكة ومتشعّبة بدورها، وهذه الآلة لم يكن الاستباق يومًا غائبًا عن شغلها. لذا فإنّ الانتحار القاتل ليس تحريرًا للجريمة من إغراء الفرار وعبئه بقدر ما هو تحديث في أدوات الجريمة، بتحويل الجسد كلّه إلى أداة!

فتنةُ اللغةِ والرّوايةِ والمحادثة رغم الاختلاف مع منطلقات الكتاب، إلّا أنّ افتراض توفيق الهامّ هو أنّ الرواية المُهَدْهِدة هي ما يحتاجه المجتمع من العقاب، لتنويم الصّدمة النّاجمة عن الجريمة ولشفاء الجرح الذي تتركه. غير أنّ هذا الافتراض يقيم الاجتماع على حدّ الحكاية، ويتجاوز فكرة الأسطورة المؤسّسة إلى جعلها مشروطة باستمرار أسطرتها، وهنا أسطرة العقاب مبدأ للدّولة، من خلال الإصرار على إعادة تركيب الحكايا كلّ مرّة. غير أنّ هذا الافتراض لا يجد ما يدعمه في موضوع الكتاب المختار بعد أن ناقشنا مرتكزاته. ولعلّ هذا الافتراض، إن صحّ، مدعاة للثورة

عليـه، ولاسـتبدال قـوام الاجتمـاع بقيـم ومشـتركات، وربّمـا بلمعـات شـعريّة، بـدل الحكايـة وأثرهـا علـى الأدمغـة كمـا بـات الجميـع يسـتغلّها، وفقًـا للمبـادئ التـي طوّرهـا باحثون أميركيّـون وطبّقوهـا حتّـى علـى الحمـلات الانتخابيّـة.

يظـلّ أنّ الكتـاب مديـح جميـل للروايـة البوليسـيّة وأشـخاصها، مثلمـا أنّـه، فـي الوقـت عينـه، خطـاب مفتـون باللغـة ومتانتهـا، ولعـلّ السّـعي اللغـويّ والجهـد البارزيـن فيـه ـ رغـم بعـض الهنّـات ـ همـا شـرط أسـاس لمقارعـة خطـاب مفتـون باللغـة، هـو الخطـاب الـذي يتجنّـد الإنتحاريّـون، اليـوم، لخدمتـه. بـل لعـلّ فتنـة اللغـة هـي أقـوى مـا فـي هـذا الخطـاب. أي سـطوة كانـت لشـعار مثـل «أترهبوننـا بالمـوت ونحـن عشّـاق الشّـهادة» لـو قيـل «أفتفزعوننـا» أو «أتخوّفوننـا»، أو قيـل «ونحـن هـواة الشّـهادة»؟

كمـا يظـلّ أنّ الكتـاب مديـح وانتظـار للمحادثـة، فـي وصفهـا «نقيـض الخطـاب» والخطابـة أو حفـلات الصّـراخ التـي يتنافـس فيهـا خطيبـان أو أكثـر، وذلـك فـي وصـف المحادثـة «لا تنمـو وتصيـر سـوى مـن طريـق تكثيـر المتكلّميـن وتناوبهـم علـى الـكلام والاسـتماع»، دون أن ينحصـر هـذا فـي «تـداول الأفـكار». ينتظـر طـرح توفيـق، ومثلـه طروحـات نفـر مـن المفكّريـن فـي لبنـان، محادثـة

تتيـح لأفكارهـم النمـوّ والصّيـرورة، غيـر أنّ توفيـق مـن القلائـل الذيـن يبـدؤون القـول بالإقـرار بأثـر المحادثـة فـي أفـكاره، وذلـك عـذرًا عـن التّكـرار والتّفـاوت وشـجاعةً فـي البـوح دون إنـكار وإشـارة إلـى إثـراء الآخريـن لـرأي الفـرد ومنهـج يعلـي مقـام النّقـد والإضافـة علـى مقـام الحـرب بالأفـكار أو بالخطـب، وكلّ هـذا، فـي تصديـرٍ لكتـاب، إنّمـا هـو كثيـر، ولعـلّ هـذا المقـال جـزءٌ مـن الـردّ علـى انتظـاره.

فـادي توفيـق، **القاتـل الجديـد: أفـكار أوّليّـة لاسـتئناف محادثـة**، منتـدى أشـكال داخليّـة ٥، بيـروت، ٢٠٠٨.

أحلُـــمُ بـزنـزانـــةٍ مـن كـــــرز

الاعتقالُ أن تتعلّم الغنـاءَ في مواجهة جـدارٍ أصمّ

حيـن تكتـب كوزيـت إبراهيـم «أحلُـم بزنزانـة مـن كـرز» فـإنّ كتابتهـا ليسـت سـردًا لحكايتهـا، مثلمـا أنّهـا ليسـت تدوينًـا لروايـة سـهى بشـارة. الكتـاب هـذا إحيـاء وتفعيـل لمعانـاة اختبرتاهـا فـي المعتقـل عينـه، لـذا هـذا الثّنائـي يتجـاوز الحكايـة الفرديّـة ليصـل إلـى العمـق المشـترك لكلّ تجربـة اعتقـال فـي هـذا المعتقـل، وربّمـا فـي كلّ معتقـل. إنّهـا كتابـة شـعر الحيـاة حتّـى فـي المعتقـل، مفاجـأة الحيـاة أوّلًا، ومفاجـأة الاسـتمرار بهـا إثـر توقّـع المـوت المحتـوم، ومـن ثـمّ مفاجـأة البحـث عـن المتعـة والتّواصـل رغـم حيـاة الاعتقـال وربّمـا أيضًـا البحـث عـن الرغبـة، لـولا أنّهـا تخلـص دومًـا إلـى شـقاق النّفـس وانقسـامها علـى نفسـها.

ولكنّـه ضحـكٌ كالبـكاء بعـد تدميـر معتقـل الخيـام فـي حـرب ٢٠٠٦، بـدا الكتـاب لهمـا ضـرورة لمـلء فـراغ

الذّاكـرة. أي إنّـه كان محاولـة لسـبر معنـى المعتقـل، أو منـح الحيـاة فيـه معنـىً مـا، بـدلًا مـن تحويلـه نصبًـا للوحشـيّة فحسـب. كان تدميـره إذًا ضروريًّـا لتحويلـه، عبـر الكتـاب، موئـلًا لحيـاة أكثـر توتّـرًا، حيـث للحلـم حضـور ملمـوس، كمـا للألـم. هكـذا عبـر الكتـاب، يبـدو المعتقـل مكانًـا لحيـاة تعـاش إلـى مداهـا الأقصـى، مثلمـا يقـال أحيانًـا عـن الحيـاة البيروتيّـة! فـي الحاليـن، نتسـاءل عـن الثمـن الضّـروري لإمـكان مثـل هـذا العيـش، وعـن ضـرورة مثلـه.

هـذا المعنـى ـ شـعر مقـاوم حقيقـيّ، بعيـد تمامًـا عـن الشّـعارات التـي أسـماها البعـض طويـلًا شـعرًا ـ يولّـد شـعرًا بالضـرورة المحتومـة، إذ وحـده الشّـعر يلمـع فـي حيـاة متوتّـرة ويبقـى إثرهـا، ووحـده الشّـعر يتناثـر شـذرات فـي أقصـى الحلـم أو أقصـى الألـم أو أقصـى العيـش أو أقصـى الغفلـة والوحـدة. يولـد هـذا الشّـعر كتابـةً مـن شـحن النّثـر إلـى آخـر طاقتـه واحتمالـه: علـى خلفيّـة نثـر الحيـاة الخانقـة فـي المعتقـل يغـدو لهـذه الشّـذرات توتّـر هائـل وطاقـة تتفجّـر صـورًا مفاجئـة. مثـال ـ مـن بيـن أمثلـة كثـر ـ علـى ذلـك: مشـهد التّعذيـب والمهانـة الطّويليـن ضـروريّ كـي يبـزغ للأطـراف لـونٌ أزرق، لـون الألـم والكدمـات والجسـد المتـورّم بـكلّ تأكيـد، ولكنّـه أيضًـا لـون السّـماء،

القبّـة العليـا التـي يحـدّق إليهـا الأطفـال. مـن هـذا التراكـب المتماسـك، فـي سـياق نصّ متيـن البنيـان، تسـتطيع كوزيت إبراهيـم أن تكتـب «تجمـع نفسـك، تلملـم أطرافـك الزّرقـاء، وفـي لحظـة مـا تسـعى إلـى ملامسـة أعلـى مـا فـي قمّـة النفـس، محـاولًا التقـاط بقايـا طفولـة بعيـدة».

إلّا أنّ هــذا الكتــاب، دون أن يهــوّن مــن قســوة الاعتقــال ووحشـيّة التّعامـل مـع المعتقليـن والمعتقـلات، ينبـض على وقـع إيقـاعٍ جـذلٍ ـ أم أنّـه رقـص الألـم؟ ـ مـن الضّحـكات، ولكنّــه ضحــك كالبــكاء. هكــذا يتــمّ ســرد تفضيــل كتــب «السـيّدة الجليلـة بربـارة كارتلنـد» الورديّـة العاطفيّـة علـى روايـات أغاتـا كريسـتي البوليسـيّة الآسـرة، سـردًا مفصّـلًا، مثلمـا يـروى زجـر الوالـدة للوالـد، فـي مشـهد مـن مشـاهد الحيـاة الزّوجيّـة النموذجيّـة فـي الأفـلام الكوميديّـة، إبّـان أوّل زيـارة للابنـة المعتقلـة قائلـة: «تكلـم إليهـا، أأتيـت إلـى هنـا لتصمـت؟».

رغـم كلّ الألـم، يلـوح الحـزن مفردة نـادرة في هـذا الكتاب. قـد تكـون الوحشـة شـعورًا موصوفًـا بيـن ثنايـاه، أو ربّمـا يتـم الحلـم حيـن لا يُستَشـرف لـه أفـق، أمّـا الحـزن فـلا، إلّا مـا نـدر. هكـذا تدعـو واحـدة للأخـرى: «ليكـن لديـك سـرير بمـلاءات غاليـة»، أو تحلُـمُ بـأن يكـون لهـا مـن تقـول لـه «تصبـح علـى خيـر» وحيـن يتحقّـق ذلـك، وتخـرج مـن

زنزانتهـا الانفراديّـة تجـد أنّ «سـمر غفـت وتركتنـي أتكلّـم وحـدي». يظـلّ ايقـاع العيـش، فـي المعتقـل سـاريًا رغـم ذلـك، تظـلُّ «كلمـات السّـر تتماشـى مـع بورصـة أغانـي النّجـوم الصّاعـدة».

خبـرةُ الاعتقـالِ الكاشـفة يتسـاءل المـرء إن كانـت كوزيـت إبراهيـم تكـره المعتقـل وقصـص المعتقليـن، علـى مـا ذكـرت، فلمـاذا إعـادة تصويـره بالكلمـات، بعـد أن اسـتحال ركامًـا؟ ثـمّ لـم كانـت سـهى بشـارة، التـي سـبق لهـا أن أصـدرت مذكّراتهـا، موافقـة علـى مـا تكتبـه غيرهـا؟ أغلـب الظّـنّ أنّهمـا معًـا تحـاولان رسـم خبـرة الاعتقـال (أو بتعبيـر إبراهيـم «أمـور يجـب ألّا ننسـاها»)، لا المعتقـل فـي ذاتـه، أي إيصـال لمحـات ممّـا هـو العيـش العـادي فـي معتقـل، ومثلمـا يحصـل للجميـع فيـه. فعـن الشـعارات والعبـارات التـي تطرّزهـا المعتقـلات فإنّنـا لا نـكاد نعـرف إلّا أنّهـا «مـن ذلـك النّـوع الـذي يطـرّزه كلّ أسـرى العالـم علـى اختـلاف قضاياهـم، ودون أن يعلـم بعضهـم بوجـود بعضهـم الآخـر»، وكذلـك شـأن نـوى الزيتـون التـي تُعقـد منهـا المسـابح: «كمـا سـيفعل أيّ معتقـل فـي أيّ مـكان فـي العالـم يجـد نـوى الزيتـون. لا بـدّ سـيثقبها». حتّـى الحـزن، وقـد ذكرنـا ندرتـه، لا يـرد إلّا فـي خبـرة تتجـرّد عـن الفردانيّـة لتحمـل فـي طيّاتهـا كونًـا كامـلًا: «نسـترقّ النّظـر إلـى ذلـك الوجـه البعيـد

المظلّـل بضـوء ضعيـف لكـن كافٍ لينقـل لنـا كلّ حـزن الأرض وشـقائها».

مثـال آخـر علـى لا فردانيّـة الحكايـة، هـل كانـت زيـارة الأب بعـد ثمانـي سـنوات علـى الاعتقـال (ص١٢١) أم بعـد تسـع سـنوات (ص١٢٤)، كمـا تكتـب إبراهيـم، وهـل مـن أهمّيّـة لمثـل هـذا التفصيـل؟ الأرجـح أن لا، فـوراء سـرد الابتـكارات التـي يعيـد المعتقلـون ابتكارهـا فـي كلّ معتقـل (الابتـكار فـي ثقـب الإبـر وعقـد المسـابح واختـراع كلمـات السّـرّ وتحضيـر الأقـلام مـن أغلفـة أقـراص الجبنـة)، وراء كلّ ذلـك فـإن هنالـك إصـرارًا بالغًـا علـى العثـور علـى اعتياديّـة مـا فـي الأيّـام، وعلـى رفـض المفاجـآت (نـصّ «ويعـود يومـك عاديًّـا»)، فقـد تكـون الاعتياديّـة هـي أمـان المعتقليـن.

فـي حكايـة غيـر فرديّـة إذًا، يجـد القـارئ فـي الكتـاب (وهـو حـادّ فـي ريفيّتـه، تغيـب عنـه المدينـة بالكامـل) خبـرة المعتقـل شـعريةً متجـرّدة مـن النرجسـيّة حيـن يصير فـي وسـع المـرء أن يـرى الكـرز أنيقًـا فـي زنزانـة، أو أن يتذكّـر موسـم الفطـر ومعقـود التّيـن الـذي تحضّـره الجـدّة فـي أوان معلـوم، أو أن يلـوح أمـام عينيـه لـون الفسـتان الليلكـيّ لـلأمّ التـي عبـث الوليـد بهـدوء أيّامهـا وبأحلامهـا الصّغيـرة فـي موسـم الزّيتـون!

فكأنّ ما يحيل العيش ممكنًا هو حضور الألوان، وحضور الطبّيعة والفصول! حتّى الموت نفسه يصبح ظلمة بين سماء زرقاء وأشجار خضر. أما الحرّيّة فهي وقوف على الشّرفة أو سير في بساتين لا تنتهي! حتّى إذا ما عُثر على قلم حبر، «تعود إلى الحروف. أستدرج بها العالم كلّه. بحر.شجر. بيت...مطر». بحر، شجر، بيت، مطر، هذا هو العالم! لا كما يراه المعتقل، بل كما تكشفه للإنسان تجربة الاعتقال.

أمّا ما تكشفه تجربة الاعتقال عن السّجن نفسه، فهو أنّه، أي مكان الاحتجاز، يقيم من يسكنونه كَرَهًا على حدّي التّواصل والغفلة. فعالم الاعتقال مفعم وطافح بشفرات التّواصل (الأغاني، الكحّة، الحديث الهامس، مخابئ الأغراض، مجموعة الإشارات المربوطة التي تنتقل من شبّاك إلى آخر، قسطرة المجلى المُتَّخَذة هاتفًا.. الخ)! بل إنّ بعض التّواصل يتخطّى الشّفرة ليصبح عضويًّا بالكامل ويتنازل عن وسائل الاتّصال نفسها! بعد زيارة الأهل مثلًا «جسدي يزداد تكوّرًا في الفراش والحفرة التي يحدثها فيه تزداد صغرًا والعالم يزداد تقلّصًا ويغدو بحجم تلك الحفرة» أو خلال الزيارة «شعرت بتلك النقطة في حنجرتها وهي تتمزّق، وأدركت كم أشبهها».

كمـا أنّ الاتّصـال قـد يكـون مؤلمًـا، فـإنّ الغفلـة، غفلـة الآخريـن عـن المـرء، قـد تكـون أيضًـا الألـم الأقصـى، بـل وحتّـى قـد تكـون الحـزن مقيمًـا. هكـذا، فـي معنـى مـا، الخاتمـة تقـول إنّ مغـزى المعتقـل هـو ألّا يـراك الآخـرون. فمـن نافـذة ضيّقـة، كانـت المعتقـلات يريـن «امـرأة تنشـر مـلاءات وشراشـف وتنظـر فـي كلّ الاتّجاهـات إلّا بأتّجـاه نافذتنـا» ولـذا بالضبـط «الهـواء عنـد تلـك النّافـذة كان ثقيـلًا، يحـرّك حزننـا، يمطّـه، يقلّبـه، لكنّـه لا يحملـه أبـدًا».

غنـاءُ الرّغبـةِ والشّـقاق «لـم يكـن يحـدث الأمـر كمـا تتصـوّرون»، إلـى أيّ أمـر تشـير الكاتبـة؟ إلـى الرّغبـة بالطبـع، فعـن الشّـباب، ولحظـات سـحر مـن تقـارب خفيف معهـم لا يتجـاوز كلمـة «كيفـك»، تكتـب كوزيـت إبراهيـم أنّهـم «كانـوا يغنّـون فـي المسـاءات، وأحيانًـا كان الهـواء يحمـل صوتهـم فننظـر إلـى الخـارج مـن شـبّاكنا الصّغيـر ونـرى نجمـة ترتجـف». هـذه الرّغبـة المرتجفـة المبتدئـة لا تتجسّـد بـإزاء شـخص محـدّد، إذ «لا أحـد يعـرف اسـم الآخر ولا حكايتـه، ولا وجـد وقتًـا ليتأكّـد مـن لـون العيـون». غيـر أنّ الغنـاء هاهنـا ليـس مجـرّد شـفرة تواصـل. أهمّيّتـه يسـتمدّها مـن طبيعتـه نفسـها، إذ هـو منـح الرّغبـة صوتًـا ونفسًـا، مدّهـا ليـلًا منبسـطًا. بيـد أنّ الغنـاء أيضًـا شـقاق النفـس وانقسـامها، وهـل يخلـو غنـاء مـن مناجـاة النّفـس،

أو مـن توجيـه الخطـاب إلـى القلـب زجـرًا ونهيًا واسـتعطافًا ومؤاسـاةً؟

بحـدسٍ حـاذق وصائـب، تعثـر كوزيـت إبراهيـم أيضًـا علـى تعبيـرات أخـرى عـن هـذا الشّـقاق، وإلّا كيـف نفسّـر تلـك الانتقـالات المتتاليـة، والتـي لا ينظّمهـا جامـع صريـح بـل هـي، علـى مـا قـال أحـد النقّـاد فـي مشـاهد أفلام إنغمـار برغمـان، «تنظّمهـا صلات الانفعـال»؟ الانتقـالات تتـرى مـن ضميـر المتكلّـم إلـى المخاطـب، والغائـب أحيانًـا، وكذلـك الانتقـالات فـي أزمنـة الأفعـال مـا بيـن ماضـي الـراوي وحاضـر الحكايـة (حتّـى لتجـرؤ علـى القـول «اليـوم لـديّ فـراش وغطـاء، وأنظـم شـعرًا رديئًـا مليئًـا بالعنفـوان، وأغنّـي إلـى أن يجـفّ ريقـي». أيّ يـومٍ هـو هـذا؟). مـا بيـن الأزمنة وبيــن الأشـخاص الذيــن تحيـل عليهـم الضّمائـر، يولـد ثالـث لـم يكـن أحـد الاثنتيـن، ولـم يكـن أحـدًا، هـو مـن يحيـا الاعتقـال ويختبـر الألـم ويبتكـر شـعائره. قـد يولـد خارجهمـا كمـا قـد يولـد داخلهمـا، فـي اكتمـال الشّـقاق، فالرّجـل الكحلـيّ الـذي رأتـه سـهى أمامهـا، ثـم رأتـه فـي داخلهـا يقـول لهـا: «أعلـم، لا داعـي للشـرح، اصمـدي» إنمـا هـو شـقاق النّفـس المنقسـمة ضـرورة، كمـا حيـث تقـول آنـا اخماتوفـا: «لا، لسـت أنـا مـن يتألّـم بالتأكيـد، مثـل هـذا الألـم كان فـوق طاقتـي واحتمالـي».

وقد تكون الذكريات محاولة لجمع النّفس، إلّا أنّ المرء أحيانًا «لا يجد ما يتذكّره»، رغم أنّ العيش حاجة إلى تجديد الذّكريات، لذا ربّما كانت محاولة مشاطرة الذّكريات هذه بين معتقلتين (على الأقلّ، قد نضيف). إلّا أنّها، بدلالة حضور الغناء فيها ودلالة تلك الانتقالات الزّمنيّة والضّمائريّة، محاولة تعيد إحياء ذاك الشّقاق الذي قد يكون بالضّبط الجدار الذي يجد كلّ امرئ نفسه أمامه، في أحايين الغرام كما أيام الأسر أو كما اكتشاف الإرادة في لحظة عجزها على ما تذكر حنّا أرندت. ولذا كان في هذا الكتاب الأنيق، لغةً وإخراجًا ولونًا وصورًا، «قصّة معتقل الخيام وقصّة كلّ من مرّ به ليلة فراح وهو يحملق في الجدار، يتعلّم الغناء...»

كوزيت إبراهيم وسهى بشارة، **أحلمُ بزِنزانة من كرز**، دار الساقي، بيروت، ٢٠١١.

لعبـــــةُ المتاهـــــة

يقيـم بسّـام حجّـار مسـكة لمـا لا تقـوم لـه مسـكة لأنـه البـداد والتفـرّق، أو لمـا لا حاجـة لـه إلـى المسـكة لأنّـه غيـاب، ولانّــه غربــة الغريــب التــي لا يشــوبها نقــص أو اختـلاف أو انقطـاع. أي فـي عبـارة أخـرى، يقيـم ضوابـط منطقيّـة للعبـة الكتابـة مـن تصنيـف وتبويـب فـي أبـواب ثلاثــة (عبــارة ـ ورقــة ـ كتــاب). لكــنّ أحــدًا، حتّــى بسّــام حجّـار، لــن يسـتطيع التقيّـد بهـا، لانّــه يـدرك أنّ الكتابـة «طريـق أو وهـم» (ص٤٧) ولكـن «الـكلام لا يقـول حقّـا» (ص ٩٣)، فهــو «وهــم بوهــم» (ص٩٦). فــاذا كانــت العبــارات الخمــس متميّــزة بكثافتهــا وقصرهــا ولغتهــا التــي لا تخلـو مــن الرّمـل الّا مـرّة واحـدة (ص٣٧)، فــي حيـن تمتـاز الكتـب السـبعة بالطـول والغـوص المعجمـيّ والاهتمـام المبالـغ فيـه بحسـن الختـام، والقـدرة علـى التقــاط تقاطعــات لغويّــة بديعــة، وعلــى لــيّ الكلمــة وطيّهــا إلــى الكلمــة الأخــرى مــن طريــق الاشــتقاق وتصريـف المعانـي والتّعاريـف، فـإنّ الأوراق الخمـس لا

تستقرّ على تعريف أو ميزة، ورغم ذلك فهي تشدّ عناصر «كتاب الرّمل» إلى بعضها وإلى الاوراق التي «لم يتمّ تصنيفها»، والتي لاحظ الكاتب نفسه أنها «تنتحل، سيرة وعنوانًا، من عصور لاحقة» (ص ٩٧) على العصر المفترض لـ «كتاب الرّمل»، لكن هذا الجمع لا يستقيم إلا بوصفه انتحالًا. فنجد في هذه الأوراق ورقة هي أشبه بالعبارة: «لا يرفع شيء مشهدًا» (ص ٩)، وورقتين شبيهتين بالكتاب: «وعاء الصدى» (ص ٦٨)، و«كلّ كلام هو اقتفاء غيب» (ص ٨٢). أمّا الورقتان الباقيتان: «فجأة انتبهت» (ص ١) و«اسأل الرجل الذي صادفته» (ص ٢٨)، فتنضحان، سيرة وعنوانًا، بالانتماء مع «أوراق لم يتمّ تصنيفها»، إلى عصور لاحقة، وإلى أسلوب هو امتداد لأسلوب بسّام حجّار في «حكاية الرّجل الذي احبّ الكناري» و«بضعة أشياء». وذلك لا يستقيم إلا بوصفه انتحالًا، ففي الانتحال مضمومًا إلى التّحقيق، يدسّ المنتحل ـ المحقّق اسمه وكلماته وأوراقه ويوميّاته ومعهم «مغايبو ذاته لذاته» (ص٨٣) إلى جانب ما حقّق وادّعى. وقبول كلّ ذلك يعني أنّنا قبلنا طوعًا الدّخول في لعبة بسّام حجّار، أو ندعوها كما يحبّ خ. ل. بورخيس «المتاهة».

الحيـاةُ فعـلُ عزلـة لمّـا كان مـن المتعـذّر نسـبة «كتـاب الرّمـل» إلـى نـوع أدبـيّ معـروف أو محـدّد، كان فـي الإمـكان اللجـوء إلـى تعريـف شـخصيّ وخـاصّ للروايـة: «تنويـع علـى تيمـات» (كونديـرا) كـي أنسـب «كتـاب الرّمـل» إلـى الرّوايـة.

ينـوّع بسّام حجّـار علـى تيمـات متعـدّدة تبـدو فـي العمـق كأنهـا تنـزع نحـو أن تكـون تيمـة واحـدة. فهنـاك الغريـب والليـل والرّمـل والصّحـراء، إلـى الانفـراد والطّريـق، وكلّ ذلـك يـردّ إلـى أصـل واحـد.

فالغريـب مفـرد (ص٣٩) والليـل «فتـرة» (ص٨٧) أي «زمـان انقطـاع الوحـي بيـن مرسـلين أو نبيّيـن، زمـان انقطـاع لحمـة الجماعـة التـي هـي العقـل» (ص٨٧)، والرّمـل «المهـزول غيـر المؤتلـف» (ص ١١) والصّحـراء «مملكـة الفـوات» (ص ٨١)، أمـا الطريـق «فهـي مـا لا يفضـي» (ص ٥) «وامتـداد ملكـة الغيـاب لـدى الجسـد» (ص٢٤) و«الرحلـة هـي مفارقـة الإخـوان» (ص ٥٧). وإذ يعلـن بـول اوسـتر أنّ الكتابـة فعـل عزلـة، فـان مـا يبثّـه بسّـام حجّـار فـي طيّـات الكتـاب أنّ الحيـاة نفسـها فعـل عزلـة، ومفارقـة وابتعـاد وانفصـال عـن جماعـة انقطعـت لحمتهـا، وعـن العلامـة الواضحـة إلـى أكثـر مـا يبصـر،

علـى نحـو مـا ترسـمه الرّمـال، «رسـم ومحـو، ثـم محـو فرسـم كأنّهـا الخيـال» (ص ٨١).

ولمـا كان الاختـلاط والفصـام «ليـس أكثـر مـن اقامـة فـي زمـن مشـطور، هـي إيقـاع شـقاق النّفـس ووتيرتـه» (ص ٩١)، فـإنّ الكاتـب لا يملـك إلّا اللجـوء إلـى اللغـة، «اللغـة التـي تفكّـر» بحسـب مـا ينقـل عـن مارتـن هايدغـر (ص ٧٧)، اللغـة التـي هـي التيمـة الأساسـيّة الثّانيـة والأعمق فـي الكتـاب، لعبـة متاهتـه.

فـي اسـتحالةِ التعريـف لا أشـيع فـي «كتـاب الرّمـل» مـن اثنتيـن: النفـي، وإن ادّى إلـى نفـي نفـيٍ مـن دون إثبـات: «أوراق الغريـب لا تصـرّح ولا تلمّـح ولا تكنّـي» (ص١٠٩)، «أحـد هـو ولا أحـد» (ص ١٣)، «علامـة وأثـر، أثـر مـن دون علامـة» (ص٢٩)، «لا الكتـاب هنـا ولا الـراوي» (ص ٣٧).

والتقـاط التقاطعـات اللغويـة، فليلـى هـي الفتـرة والغيبـة والنّشـوة (ص٩٠)، وخرافـة هـو الغريـب والطّريـق والسّـبيل الـذي هـو مـاء العيـن ومـاء السّـماء (ص ٣٣ و٥١).

ظاهريًّا، العلاقـة باللغـة متينـة ومعمّقـة، لكـن فـي العمـق هـي علاقـة قلـق وخـوف، علاقـة بالملجـأ الاخيـر، فـي عالـم ينفصـل عنـه الكاتـب وينفـرد كأنّـه يـرى إلـى نفسـه

الغريـب ـ خرافـة تتضـاءل فيـه أشـياؤه: «أشـياء كمثـل الأشـياء جميعها. لا تملكهـا... أشـياء مـن دونـك. أشـياء قبـل أن تكـون. وبعـد أن ترحـل» (ص ١١٧).

وتتضـاءل مفرداتـه، فيحصرهـا فـي قلّـة قليلـة وينـزع الـى تعريفهـا وإعـادة تعريفهـا، (ممّـا يحيـل عملـه علـى الرّوايـة فـي المفهـوم الكونديـريّ)، لكـنّ التّعريـف فقيـر إلـى اللغـة، ممّـا يعيـد إدخالنـا فـي المتاهـة البورخيسـيّة حيـث إن اللغـة تقـوم علـى مفـردات، لا يتـمّ تعريفهـا إلّا بإحالتهـا علـى اللغـة نفسـها التـي تقـوم عليهـا، أي إحالـة مجهـول علـى مجهـول، «وهـم بوهـم» (ص٩٦)، وهـذا مـا يجعـل المعجـم «يجتنـب الصّريـح» و«يحـذف حيـن يضيـف» ويمنعـه مـن الفصاحـة والأصوليـة «لأنـه يفـرد للشّـقاق متنًـا لاختـلاف واتّسـاق» و«يجعـل اللغـة حيـن يسـمّيها (لغـة) لغـات هـي محنـة الشّـقاق الكثيـر عـددًا» (ص ٢٧).

حلـمُ كافـكا حلُـم كافـكا بامتـلاك حـرف مـن الابجديّـة، والرّاجـح أنّـه كان لـه مـا أراد. بسّـام حجّـار أيضًـا امتلـك شـيئًا مـن اللغـة، مفـردات قليلـة لا نسـتطيع نحـن قـرّاءه، أن نسـتعملها ثانيـة مـن دون أن نذكـره ونحـسّ أنّهـا لديـه أعـذب وأسـلس، ونشـعر بحساسـيّته وذائقتـه، مفـردات ليسـت فـي الضـرورة مـا أثبتـه فـي معجـم «كتـاب الرّمـل»

(ص٢٤)، مفـردات مثـل «جـدار» و«هـذر» و«يـدك» و«السّـوى» و«الغريـب» و«الشّـرفة» و«الظّـلّ» و«الخـدر» و«التّعـب». وليـس هـذا حصـرًا.

لكـنّ بسّـام حجّـار يـدرك أن «القـراءة شـغف، أو أنّهـا مشـقّة، لكنّهـا فـي الحاليـن سـراب مسـرّات» (ص١٤). لـذا لا يَقـرأ كتابـه إلّا مـن كان ذا مـزاج خـاصّ وقابـل للدّخـول فـي اللعبـة، مـن يـرى إلـى نفسـه غريبًـا مختلطًـا. لا يقـرأ «كتـاب الرّمـل» مـن لا يـرى إلـى نفسـه شـخصًا يرفعـه السّـراب...

بسّـام حجّـار، **كتـاب الرّمـل**، دار المسـار، بيـروت، ١٩٩٩، هـذا وقـد صـدرت أعمـال الشـاعر الكاملـة عـن منشـورات تكويـن ـ الكويـت، والرافديـن ـ لبنـان، العـراق سلسـلة نبـوءات، ٢٠١٩.

استثناءُ السّماع: في أنّ الجسد خطيئة وخلاص

يشفِق بلال خبيز، صاحب كتاب «في أنّ الجسد خطيئة وخلاص» على قرّائه من مشقّة تأويل الكتاب وتسليك نصوصه المتنوّعة في سلك واحد وعقد منظوم، فيكتب في هذا مقدّمة تزعم أنّ الكتاب «محاولة لفهم المسار الذي سلكه الجسد البشريّ في الفنّ التصويريّ منذ قرون» (ص ٦)، وفي حين أنّ «الصّورة السّائدة للجسد البشريّ فاشيّة وطاغية إلى حدّ مروّع» (ص ٦) فإنّ الكتاب هو «في مديح الكسل والترهّل» (ص ٨)، ويطمح إلى أن يكون «مديحًا للكتابة نفسها بوصف الكتابة حمّالة أوجه وتصدر تاليًا عن مزاج فرديّ وأحلام شخصيّة. وهي تاليًا نقيض الصّورة العامّة التوتاليتاريّة والفاشيّة التي يفرض علينا مجاراتها والتشبّه بها» (ص ٨). لكن هذه الصورة هي في تعريف خبيز و«في أصلها مادّة للعين» (ص٧٤). ولا يشذّ النّاشر في تقديمه للكتاب على الغلاف بأنّه

«كتاب في الجسد» عن هذا التّعريف للكتاب بوصفه كتابًا في الاعتراض على الصّورة التي هي مادّة للعين. ففي مقطع واحد من أصل خمسة، هو المقطع الرّابع، يعترف النّاشر للجسد بأنّ له شهوات وحاجات من دون أن يحدّدها، أمّا المقاطع الاربعة الأخرى فتحكي عن «جسد يرافقه (الكتاب) في مراحل تصويره الأولى»، و«يعترف للجسد بحاجته في أن يكون ثائرًا لا محايدًا كما في رسوم إريك جيل وغويا»، وهو «جسد حقيقيّ لا اصطناعيّ يخفي آثار القلق بالمساحيق والأدوية والعمليات الجراحيّة»، وأنّه كتاب في «أنسنة الجسد وتعريته من كمال الرّسم والصّورة والسينما». فلا يخرج النّاشر في تقديمه عن الكاتب في مقدّمته، ويرضى مثله بقصر الكتاب على الصّورة التي هي مادّة للعين، وإن تجلّت في شكل رسم أو سينما أو صورة فوتوغرافيّة. لكنّ قراءة الكتاب على هذا النحو لن تعدو أن تكون مواطئة للكاتب على خديعته في ادّعاء الكسل والترهّل والاقتصار على حيّز واحد. صحيح أنّ القول بالصّورة التي هي مادّة للعين يجوز في كثير من النصوص الباحثة في السّينما أو الرّسم والتّصوير أو عارضات الأزياء والأزياء نفسها أو، من طريق بعيد، الطّعام بوصفه أداة لنحت الجسد وتشكيله، لكن هذا

الاقتصار لا يبرّر نصوصًا أساسيّة في النّوم أو الجنس أو الرّائحة والعطور. في حين لا يشعر القارئ ولو للحظة أنّ هذه النّصوص خارج سياق الكتاب أو حتّى أدنى أهمّيّة من النّصوص الأخرى، إن لم يكن العكس.

فالحقّ أنّ الكتاب ليس اعتراضًا على صورة الجسد باعتبار أنّ الصّورة مادّة للعين. والنفي هنا مزدوج، فالكتاب ليس مجرّد اعتراض، بل بحث في تشكّل صورة ما للجسد ونتائج هذا التشكّل وأثره الضّاغط والمؤلم. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ هذه الصورة المتشكّلة للجسد ليست صورة تقتصر على العين بل هي أقرب ما تكون إلى مثال يستنفد الجسد بكليّته لا بوصفه شكلًا فحسب، فتتجوّز نصوص الكتاب كلّها بفهم الجسد جسدًا يرى ويلبس ويشمّ ويذوق وينام ويتغوّط ويمارس الجنس. والكتاب ليس صوغًا لاعتراض على مثال ساحق، بل عرض لتشكّل هذا المثال ومواقعه الكثيرة كثرة تجبر الكاتب على تنويع موضوعاته واستشهاداته وإيراد أسماء كثيرة في مجالات عديدة. وربّما كان شأن هذا العرض أرفع من شأن الاعتراض البديهيّ بداهة شديدة حتّى لا تكاد ترى لسطوعها. فكيف يملك ألّا يعترض مثًلا من يبرز له خبيز بوضوح حجم الجهد الذي ينفقه والمال والوقت

في سبيل التحضّر للّقاء القرين، «فيستعدّ للجنس على الدّوام، لكن الجنس لا يأتي إلّا في أوقات معلومة ومحدّدة في دقّة (ص ٩٢)، في ظل منظومة حياتيّة متكاملة لا تؤدّي إلّا إلى «عقل الغرائز» (ص ٨٥).

الحاسّةُ الناقصةُ قلت إنّ الكتاب يفهم الجسد جسدًا يرى ويلبس ويشم ويذوق. الحواس كلّها هنا عدا السّمع، وهو أخفى الحواسُّ أثرًا وأعصاها على الإحاطة. فإن كان أثر اللمس والذّوق محصورين ومعروفين، والدراسات عن أثر الرؤية لا تحصى، فإنّ السمع، مع الشمّ، حاسّتان خافيتا الأثر. لكن قراءة متأنّية لرواية «الرّائحة» لباتريك سوزكيند تظهر بوضوح إمكان القبض على الرّائحة، وإن بمزيد من الجهد، وتشفيرها وإيجاد معادِلات (بكسر الدال) معنويّة لها تخضع لمعادَلات (بفتح الدال) شبه ثابتة. أمّا السّمع فيبدو إيجاد معادلات معنويّة له أمرة في غاية الصّعوبة، إلّا إذا كان على نسق التّعسّف والتّأويل القسريّ لما لا يحتمل هذا التأويل، كتهجّم ثيودور أدورنو على «بربريّة» إيغور سترافنسكي في «طقوس الرّبيع»، أو التعميمات التي تربط بين الهارد روك والانتحار!

لذا تبدو نادرة محاولات احتواء حاسّة السّمع

والتقاطها. حاسّة تبدو بحجم الوجود البشريّ نفسه، ذلك أنّ الإنسان، ما لم يكن أصمّ، لا يكفّ عن السّماع واعيًا أو نائمًا بعكس ادّعاء خبيز (ص١٣٢) أو غير واع. حتّى القراءة تبدو سماعًا داخليًّا للنصّ المقروء، حتّى ليسمع البعض، أو يتخيّلون سماع صوت الكاتب عند قراءة نصّه. اللغة نفسها تبدو سماعًا أو كلامًا بحسب هايدغر، وإذ لا يكفّ السّماع عن التأثير في المرء حتّى نائمًا، فلا يمكن حصر آثار مثل هذا السّماع المتواصل، وإذ يكون أنّ «ثمّة وقت لكلّ شيء، ولم تغفل الحضارة عن أيّ تفصيل من تفاصيل الحياة اليوميّة الّا حدّدت له وقتًا لازمًا لإنجازه. وقت محدّد للرّياضة الصباحيّة وآخر للنّوم وكذلك الأمر للطّعام والجنس والملبس والعمل والاهتمام بالأطفال وقضاء الحاجات وتناول الأدوية والمسكّنات» (ص ٨٩)، فإن حال السّماع الموسيقيّ بخاصّة مختلفة، فباستثناء السّماع شبه الاجباريّ في السّيّارة، فإنّ السّماع في عالم غير توتاليتاريّ تفرض فيه موسيقى معيّنة في المعامل والمكاتب على ما تروي سابينا في «خفّة الكائن التي لا تحتمل» لكونديرا، مثل هذا السّماع الموسيقيّ غير مقيّد بوقت، فيمكن أن تسمع الموسيقى أثناء الرّياضة أو القراءة، أو الأكل، أو أن تقتصر على السّماع. وبعكس الفيديو كليب المرتبط

بالنّظـر بشـدّة، فـلا صـورة راسـخة عمّـا يجـب أن نسـمع. ففـي السّـماع حرّيّـة وتنـوّع مسـتغربان مـن هـذا العصـر، وأرقـام المبيعـات المتقاربـة لأنمـاط موسـيقيّة مختلفـة تثبـت هـذا القـول.

الصـوت وحضـارة الخبـر يلاحـظ فانسـان فـي روايـة «البـطء» لميـلان كونديـرا أنّ اسـتخدامه لتعابيـر أسـتاذه بونتوفيـن ونكاتـه لا يـؤدّي إلـى النتيجـة المتوخّـاة نفسـها، والسـبب فـي ذلـك اختـلاف صوتـه وضعفـه نسـبة إلـى صـوت أسـتاذه المـلآن والضخـم كصـوت الفيولونسـيل (البـطء ص ٣٧)، ويقـارب خبيـز هـذا حيـن يلاحـظ أنّ الصـوت الأبـحّ هـو أحـد عناصـر نجوميّـة مارلـون برانـدو (ص ٣٨)، أمّـا أفـا غاردنـر (ص ٣٥) فقـد احتجبـت عـن الصحافـي الـذي جـاء يجـري مقابلـة معهـا، آثـرت أن لا تفصـح عـن شـخصها لكـن ليـس لهـا إلّا أن تفصـح عـن صوتهـا، وأن تتـرك لصوتهـا مهمّـة البيـان عنهـا والتواصـل مـع النـاس والتأثيـر فيهـم، والصـوت شـديد التأثيـر علـى الأقـلّ بقـدر النظـر، «فالرجـل يثـار لمـرأى النسـاء، ولسـماع أصواتهـنّ» (ص ٩٦). سـوى هـذه الإشـارات الأربـع مـن الصـوت والسـمع (ص ٣٠، ٣٨، ٩٢، ١٣٢)، ليـس فـي الكتـاب بعـد إلّا إشـارة واحـدة عـن «الموسـيقى التـي تتقـوّم بالسـمع والتـي يعتبرهـا ميـلان كونديـرا تنحـو شـيئًا فشـيئًا

نحـو أن تصبـح ضجيجًـا، وفـي نحوهـا هـذا وبسـبب منـه فقـط يصبـح ممكنًـا أن نكتـب عنهـا ونبرّرهـا» (ص ٦٨). لكـن أليـس المسـكوت عنـه والمكبـوت الأسـاس الخفـيّ للمعلـن المشـهور، وبدائهـه الاوّليّـة التـي هـي خـارج المناقشـة؟ يـرى البعـض أنّ للأعمـى مظهـر الحكيـم، أمّـا الأصـمّ فلـه مظهـر المهـرّج أو «الأهبـل». لكـنّ القـول بـأنّ الاعمـى حكيـم لأنـه لا يـرى القشـور التـي تغطّـي الوجـود بـل ينفـذ إلـى اللبـاب مباشـرة، هـو قـول قاصـر عـن تبريـر نـزول الأصـمّ عـن مرتبـة الانسـان العاقـل المبصـر رغـم اشـتراكهما فـي الإبصـار. وهـو قـول قاصـر لأنـه لا يحـدّد آليّـة النفـاذ إلـى لـبّ الوجـود. الأعمـى حكيـم لأنـه لا يـرى العالـم، والرؤيـة خدّاعـة، بـل يتواصـل معه بالوسـيلة الأسـلم والأضمـن: السّـمع حيـث تنسـكب المعاينـات والاختبـارات فـي لغـة الخبـر المحمـول إلـى المسـامع. فالعلـم لا يؤخـذ مـن الكتـب والصحـف الصفـراء، العلـم لا يؤخـذ إلا بالتعلّـم، أي بالجلـوس بيـن أيـدي المشـايخ والفقهـاء علـى مـا يقـول الدعـاة الإسـلاميّون، أمّـا الأصـمّ فهـو علـى إبصـاره «أهبـل» (مظهـرًا)، لأنّ الرؤيـة غيـر مأمونـة الجانـب وحسـيرة. فـأيّ رؤيـة تضاهـي فـي الاتّسـاع الأقاصيـص والأسـفار وضـروب التآمـر المرويّـة أو تضاهـي فـي الصـدق روايـة شـاهد (لأنّهـا روايـة) فـي ثقافـة تقـوم علـى الروايـة والخبـر،

على تأصيله وعلى الإيمان به بعد تغييبه، والتّصديق به وإن تناقض وتدافع. الخبر ركن الثقافة. الخبر الذي هو صنوّ السّماع والنّقل، فيسع وضّاح شرارة ان يعيّن لهم آلة واحدة هي عينها آلة إرساء التاريخ والوقائع والسنّة أي الرواة والنقلة ورجال الحديث (وضّاح شرارة أخبار الخبر، ص ٩٦).

لكن أليست اللغة كلّها سماعًا وروايات تتناسل من بعضها بسوء الفهم والسّمع المفتوح على التخيّل لا على الضبط والقصر، حتّى اصبحت لغات تثبتها المعاجم. اللغة ـ السّماع بما في ذلك الثقافة والكتابة. الكتابة نفسها التي يطمح كتاب «في أنّ الجسد خطيئة وخلاص» إلى أن يكون مديحًا لها ربما باستثنائه السّمع من الصورة التوتاليتاريّة والفاشيّة التي يفرض علينا مجاراتها.

بلال خبيز، **في أنّ الجسد خطيئة وخلاص**، دار المسار، بيروت ١٩٩٩.

هانـي درويش... بورتريه متشـظٍ وناقص

كان هانـي مؤرّخًـا فـذًّا للحظـة الثّـورة، أو بـالأدقّ لنفسـيّة الثّـوريّ المنخـرط فـي لحظـة الثّـورة هـذه، حيـث تابـع تدوينـه لهـا، بنفـس الكتابـة التـي هـي فيـض حديثـه الدافـق والجـارح.

الجلســةُ فــي المنـدرة الدرويشـيّة جلســة هانــي درويــش فيهــا شــيء مــن «العموديّــة» علــي حســب مــا يتصوّرهــا لبنانــيّ تعــرّف علــى مصــر بــادئ ذي بــدء مــن مسلســلاتها، إذ يحــوّل طاولتــه فــي أســتوريال أو حــارة التكعيبــة إلــى منــدرة هــو شــيخها وواســطة عقدهــا، لكنّــه بــدلًا مــن أن يحــلّ عقــدًا وشــكاوى تــراه الشّــيخ الــذي يربــط بالصّداقــة بيــن أنــاس لا يجمعهــم ســوى معرفتهــم بــه، قبــل أن يتحــرّك هــو لمشاكســتهم ودفــع حماســة النّقــاش إلــى حــدود الخناقــة التــي تنتهــي بضمّــة وبيــرة إضافيّــة. تكشــف تلــك الجلســة، مــن دقائقهــا الأولــى، كرمًــا غيــر معتــاد فــي الإشــادة بالصّديــق الــذي يــراه هانــي لأوّل مــرّة (وهــو فــي

هـذا المعـرض أنـا) وفـي الإصـرار علـى تعريفـه وربطـه بصداقـات مـع شـخصيّات أساسـيّة فـي المشـهد الثقافـيّ المصـريّ الآن كمـا فـي مشـاهد نقاشـات وسـط البلـد. كمـا تكشـف أيضًـا شـخصيّة هانـي الباحـث عـن المواجهـة، كفتـوّة محلّـي، لأنّهـا مـا يسـمح لـه بشـحذ أفـكاره وحججـه فـي معـرض الدّفـاع عنهـا، ومتـى اسـتنفد النّقـاش هـذا غايتـه عـادت ضحكـة هانـي المميّـزة لتضـمّ كـذراع عملاقـة كلّ الحاضريـن فـي عـروة صداقـة وثقـى.

اللغـةُ بيـن الحيـاة ورواياتهـا كتابـة هانـي درويـش بالغـة الصعوبـة. فهانـي، غيـر المتضلّـع أصـلًا مـن لغـة العـرب، يجمـع فـي كتابتـه عنصريـن متناقضيـن ينفـي واحدهمـا الآخـر. فلغتـه بالغـة البعـد عـن لغـة التعليـق السياسـيّ وتراكيبهـا فـي الواقـع مسـتقاة بالكامـل مـن عالـم الروايـات الآسـر ومـن علاقـة بالتّرجمـة (ترجمـات أحمـد حسّـان وسـمير جريـس وبسّـام حجّـار وغيرهـم كثيـرون) التـي شـكّلت القاعـدة التـي ينسـج هانـي علـى منوالهـا. هـي لغـة يحـاول هانـي بناءهـا، معوّضًـا عـن قصـور إلمامـه بالقواعـد بمزيـد مـن الجـرأة فـي اجتـراح التّركيـب وفـي اقتـراح تحريـف الكلمـات عـن مقاصدهـا المسـتقرّة (كمـا يفعـل مـع كلمـة تجويـد فـي هـذه الجملـة « وكالعـادة أذهـب فـي الرّياضـة كمـا فـي الكتابـة إلـى أشـراق الموهبة

دون تجويدهـا»، مـن تحفتـه الشـخصية «عـن جيموفولوجي الجلـد والعظـم والعضـل» مـن كتـاب «إنّـي أتقـادم»).

لكنّهـا، مـن ناحيـة أخـرى، لغـة فائضـة بالأسـماء والإشـارات والكلمـات، عاشـقة للاسـتعارات (أدرينالـيـن الصداقـة) كمـا للإضافــة المزدوجــة وللإضافــة المشــبّهة («صيّــاد الضّــوء الــذاوي، ثقــة صيّــادي الطّرائــد الأوائــل، تواطــؤ أبنــاء الطّائفــة الســرّيّة، ضفــاف الأمــان الزوجــيّ، تأمّــل خــواء الرئيـس العـاديّ»... مـن مقـالات عديـدة). التـي تزيـد مـن طـول وتعقيـد جملتـه، كمـا لرصـف التّراكيـب المعطوفـة المطوّلـة حتّـى تـكاد الفقـرة المكوّنـة مـن خمسـة أو سـبعة أسـطر جملـة واحـدة تضـمّ فـي داخلهـا موجـات متدافعـة مـن تراكيــب متقارعــة ومقعقعــة.

فتتأرجـح لغتـه مـا بيـن عذوبـة معجـزة وبيـن لهـاث نحاوله خلفهـا. ذلـك أنّ هانـي، فـي حقيقـة الأمـر، كان يكتـب كمـا يتحـدّث، راصفًـا الأفـكار مثلمـا يسـتدعيها التّداعـي (تركيبـة مثـل «أن تخـرج تظاهـرات مـن أحيـاء شـعبيّة أدهشـنا هـذا التكنيــك مــن مناضلــي الكيبــورد» مســتقاة مباشــرة مــن حــرارة الشّــفهيّ الدّافــق) والاســتطرادات المتتابعــة (كمــا فـي مقالـه البديـع «سـتّة أيـام مـن زمـن الشّـهد والدمـوع» عـن معركـة ميـدان التّحريـر) فيعرضهـا عرضًـا وحشـيًّا أمـام قــارئ لا يســعه إلّا التّســليم بموقــف هانــي كمــا التّســليم

بأنّه عاجز عن ملاحقة كلّ ما قال، إذ من يستطيع أن يلاحق، ولو لثانية، كلّ ما يجرفه نهر الحياة الدّافق. طموح هاني اللغويّ كان تحديدًا نقل هذا الدّفق الحيّ الطّوفانيّ إلى عالم اللغة، بما يخرجها عن كونها كلامًا مألوفًا ليجعلها من جديد تجربة حيّة وطازجة، معيدًا شحن كلّ كلمة بمعانٍ مقيمة لا قاموسيّة، غير متأنّفٍ من استعارة عاميّ الكلام متى كان أوفر تعبيرًا عما يريد من فصيحه، وغير عازف عن استعمال المخاطب في الكتابة ناقلًا غالبًا حديثًا مع نفسه أو معك.

في كلّ هذا يبدو هاني بالفعل راوية للحياة (ألهذا لم يكتب رواية متخيّلة كأغلب أصدقائه؟ رغم أن وصفه لحياته الشّخصيّة وللصّداقات ومباريات الكرة بين المثقّفين كان يؤهّله ليكون في طليعتهم)، كما الرّواة القدامى، يعيش تمامًا ما يرويه في كلّ كلمة، ولا يليق به إلّا قارئ أو مستمع ممّن يمسّهم شيطان الرواية هذا ويؤرقهم فلا نوم إلا بعدما يكمل الرّاوية حديثه وصولًا إلى الحبكة المقبلة والمحرقة.

هاني اللبناني بين هاني درويش ولبنان قصّة ذات دلالات كثيرة. فلئن كان مثقّفو لبنان، الذين أفردوا لهاني احتفاءً استثنائيًّا (وبينهم حسن داود ويوسف

بـزّي وحـازم صاغيـة ووضّـاح شـرارة ومحمـد أبـي سـمرا وسـاطع نـور الديـن ورشـا الأطـرش)، قـد عـزّزوا لديـه ثقتـه بموهبتـه فإنّهـم أيضًـا قـد دفعـوه خلافًـا لعادتـه إلـى التّجويـد فـي الموهبـة وإطـلاق جنـاح المخيّلـة والجـرأة، علـى مـا لاحـظ سـيّد محمـود راثيًـا. فمنحـت وسـائل الإعلام اللبنانيّـة، التـي لا يـزال صوتهـا يلقـى صـدى واسـعًا فـي المـدى العربـي لهانـي مسـاحة فريـدة لـم يكـن يتوفّـر لـه فـي مصـر بسـبب مـن القواعـد البيروقراطيّـة والتّدخّـلات السّياسـيّة والزّبائنيّـة التـي تعطّـل عمـل الكثيـر مـن وسـائل الإعـلام المصريّـة.

وبالمقابـل، بـادل هانـي لبنـان، ثلجًـا وجبـلًا، واللبنانيّيـن بحـبّ غزيـر، فـي كتابتـه واهتمامـه وصداقاتـه وفـي عملـه المتزايـد علـى لغتـه منـذ لاحـظ، معلّقًـا علـى كتـاب جبّـور الدويهـي «شـريد المنـازل»، أنّ «هـذه البلاغـة الفائقـة التـي لا تنبـت صلتهـا بمخيـال عالمهـا، وهـي خصيصـة لبنانيّـة عامّـة وميـزة اسـتثنائيّة لـدى الدويهـي، فعلـى مـا يبـدو كتـب علـى جيلـي مـن ذوّاقـة الأدب المصريّيـن أن نشـتاق إلـى مـا يتجـاوز مادّيّـة الحـدث السّـرديّ كمـا يقدّمـه رواتنـا، أو كمـا تقدّمـه عوالمنـا، التـي تحتفـي بالحكايـة الخـامّ، المعبّـر عنهـا بأبسـط حمـولات اللغـة، فيمـا يذكّرنـا دفء الدويهـي تحديـدًا بـأنّ اللغـة مـا زالـت مجـالًا للسّـبك

والتّسـوية والتّشـكيل الفائـق» (جبّـور الدويهـي وتشـريد منازلنـا... الفائـض رقّـة رغـم الجنـون).

يـدلّ ذلـك اسـتمرار قـدرة لبنـان علـى اكتشـاف وتصنيـع نجـوم فـي الثّقافـة والكتابـة، فـي مقابـل جمـود الوضـع المصـريّ قبـل الثّـورة، مثلمـا يـدلّ علـى اهتمـام هانـي النّـادر فـي مصـر باكتشـاف نبـرات مختلفـة خارجًـا عـن إطـار الاكتفـاء الذّاتـيّ بضخامـة التّاريـخ المصـريّ. كمـا فـي المتحـف البرلينـيّ الـذي زرنـاه معًـا، حيـث اهتمّ أكثـر بآثار الرافديـن لمـا فيهـا مـن انعكاسـات لانفعـالات جارحـة مـن خـوف وقسـوة وجـرأة وتراجيديـا ممّا اهتمّ بسـائر الأقسـام، تطلّـع هانـي إلـى كسـر الإطـار الـذي يحجـز الكثيريـن فـي القاهـرة ووسـطها، سـواء باتّجـاه الخـارج اللبنانـيّ مثـلًا، والألمانـيّ لاحقًـا، أو باتّجـاه الأقاليـم وجغرافيـا الضّواحـي واللغّـات الشـعبيّة وموسـيقات الصّعيـد.

كان هانـي أيضًـا دليـل اللبنانيّيـن، وقـرّاء إعلامهـم، إلـى فهم تشـكّل مصـر الجديـدة، بـدءًا مـن وصـف العفـن المباركـيّ المتطـاول مـرورًا بتهافـت الطبقـة السياسـيّة والنّخـب الذّليلـة، وصـولًا إلـى ملحمـة المعركـة الثّوريّـة وارتداداتهـا الكثيـرة. كان هانـي يأخـذ بأيدينـا فـي المتاهـة العارمـة، مشـفقًا علينـا مـن اسـتمرار تضخيمنـا لـوزن مصـر وحجمهـا المفتـرض، رادًّا إيّانـا إلـى الواقـع المتـردّي والعدمـيّ الـذي

تلتمع دائمًا في قعره لؤلؤة الأمل التي كان هاني يعثر عليها في كلّ مرّة، بجهد فذّ وغير طبيعيّ، متسلّحًا ومسلّحًا إيّانا فقط بخيط رفيع من الحدس والانفعال و«الدم الحامي». كما كان هاني الوسيط الذي عرّفنا على عشرات الأسماء من الكتّاب والسّينمائيّين والمصوّرين والمدوّنين الذين يشكّلون الآن الحلم المصريّ الجديد في العالم العربي.

الموسيقى دليلًا على الحياة كان هاني غالبًا ما يقدّمني إلى أصحابه على أنّني أجمع، إلى مهنتي الحقوقيّة، صفة نادرة في ظنّه هي النّاقد الموسيقيّ. وعلى الرغم من أنّه امتدح، لمرّة يتيمة، كتابتي الشّعريّة الشّذريّة، إلّا أنّه استمرّ في الإصرار على تجاهل هذا الجانب. ربّما لأنه محاط دائمًا بالشعراء والروائيّين، فيرجو لي امتيازًا مختلفًا، لكنّ الأكيد أنّه كان يضع الموسيقى في مكانة لا يجاريها فنّ آخر. هاني، المضروب والمجنون بالموسيقى، كان متحدّثًا رائعًا عنها كما كتب عنها خواطر بديعة على صفحته الفيسبوكيّة (لكن لم اعثر له على مقالات في النّقد الموسيقيّ للأسف، باستثناء مقال يتيم عن وردة، الإنسانة لا الصّوت)، ذلك أنّه لا يتناول الموسيقى في سياقها الفنّيّ ومعاييرها الأكاديميّة، بل هو في حديثه

ومداخلاته التلفزيونيّة وانطباعاته الفيسبوكيّة يفيض في الموسيقى بقوّة امتزاجها العميق والحارّ بالذّكريات والأماكن والرفاق والحبيبات والفانتازمات.

فيأتي الحديث عن الموسيقى عنده محمّلًا بحرارة الرّغبات والحيوات التي تمازجت بها هذه الموسيقى وسمح إيقاعها للنّاس بأن يحيوا قصصها. ولهذا كان تعليقه على موت وردة مثلًا استثنائيًّا في التقاطه شاعريّة اللحظات التي عاشها أبناء جيله على وقع صوت هذه المرأة وتحت أثر صورتها الباذخة. تعلّق هاني بوردة واحمد عدويّة وعبد النبي الرّنان وغيرهم. كان، في عمقه، دليلًا على قوّة الحياة السّارية من أصواتهم إليه وإلى أبناء جيله السّاخر السّاخط، دليلًا على أنّهم يحيون ويبنون داخل الحياة الفظّة المستحقرة صدفة لؤلؤ يضعون في داخلها أثمن ما يملكون من رقص الانفعالات والمشاعر.

القاهرة وتقلّبات ثورتها كان هاني، في معنى من المعاني، جبرتي القاهرة المعاصرة، الجالس ساخرًا على قارعة المشهد (ما قبل الثّورة) والمؤرّخ لسير حيوات وموت أمكنة وأنماط حياة وأنواع موسيقى وإعلانات وصراعات في السّياسة والثّقافة والمجتمع. كما أضاف

إلـى ذلـك تنبّهًـا بالـغ النّـدرة إلـى الجغرافيـا التـي درسـها (مثـال مقالـه الرائـع « إبـن قـرن العشـوائيّة... أيـن أضـع رأسـي بعـد كلّ هـذا التّرحـال؟»)، فانشـغل طويـلًا بوصـف الأحيـاء والشّـوارع والبيـوت التـي عرفهـا والطّـرق التـي أخذهـا والمواصـلات التـي ركبهـا، واشـتقّ مـن هـذه الملاحظـات النابهـة مدخـلًا آخـر إلـى تاريـخ القاهـرة وسـيرتها.

بهـذه الخيـوط نظـم هانـي لنـا حطـام المدينـة الـذي باتتـه عاصمـة مصـر، وأوضـح أنّ الثـورة فعـل تأمّـل فـي هـذا الـرّكام، بحثًـا عـن لحظـة المسـتقبل الممكنـة. بهـذا أيضًـا كان هانـي مؤرّخًـا فـذًّا للحظـة الثّـورة، أو بـالأدقّ لنفسـيّة الثّـوريّ المنخـرط فـي لحظـة الثّـورة هـذه، حيـث تابـع تدوينـه لهـا، بنفـس الكتابـة التـي هـي فيـض حديثـه الدّافـق والجـارح، لحظـة بلحظـة، وانفعـالًا فانفعـالًا، مـا بيـن الخـوف والتـردّد والجـرأة والمواجهـة والتّعـب والقـرف والغضـب والاحتفـال والحـذر والسّـأم والحماسـة والتّمهّـل والتّخطيـط، كلّ هـذا علـى خلفيّـة نزاهـة فكريّـة لا تقبـل مسـاومة وانحيـازًا مطلقًـا إلـى مَـن يطالبـون بحريّتهـم وعيشـهم. مـن هنـا أيضًـا حـذره، فـي الفتـرة الأخيـرة، مـن تنظيـرات المسـاومات وأفـكار النّخـب الباحثـة عـن دور سـريع لهـا فـي فـيء أيّ سـلطة.

إرث هانـي درويـش الـذي يتطلّـب الوفـاء مـن ينظـر إلـى حجـم الفجيعـة بفقـد هانـي وامتـداد المفجوعيـن عبـر القـارّات والجنسـيّات يتأكّـد مـن تأثيـر هانـي درويـش الفائـق والواسـع بقـدر اتّسـاع شـبكة علاقاتـه، هـو الـذي يتصاحـب علـى كلّ مـن يشـرب معـه سـيجارة أو يركـب معـه تاكسـي. لكـنّ هانـي لـم يتـرك دراسـة أو روايـة تكرّسـه، وجمـع مقالاتـه أمـر مهـمّ لكنّـه لـن يـؤدّي إلـى أكثـر مـن إضافـة كتـاب جديـد إلـى ركـن الكتـب التـي يحزننـا أن نفتحهـا. إرث هانـي هـو مسـؤوليّتنا نحـن، وهـو ليـس أن نتمسّـك بأحلامـه أو بأفـكاره كثوابـت أو مشـاريع للكفـاح مـن أجلهـا.

أحسـب أنّ الوفـاء لـه هـو الإنصـات إلـى مـا حـاول هانـي قولـه لنـا، بأسـلوب حياتـه وجرأتـه علـى التقـرّب مـن النـاس وألوانـه الحـارّة وضحكتـه العاليـة وخناقاتـه السّـريعة وودّه المقيـم. هـو أيضًـا الإنصـات إلـى مـا أنجـزه فـي الكتابـة مـن كسـر للغـة الصّحافـة والأدب وتحويلهـا إلـى حديـث نابـض بالألـم والحمـاس والصّـراخ والإخـلاص، ومـا أنجـزه فـي الحيـاة فـي ردّه المسـبق علـى المـوت حيـن رفـع حياتـه الآدميّـة مـن قعـر العجـز إلـى مرتبـة البطولـة فـي الاعتـراف العلنـيّ بالشّـجاعة والخـوف فـي معـارك التّحريـر، بالاقـرار بالحكايـات الشّـخصيّة والتّعـب الجسـديّ وأحـلام

المراهقــة العاطفيّــة والجنســيّة، بتحويلــه مقالتــه إلــى ملعــب للانفعــالات الدافقــة بــدل المنطــق البــارد. حيــاة هانــي درويــش ومنجــزه الكتابــيّ بطولتنــا المعاصــرة التــي تســتحقّ الاحتفــاء كمــا احتفــى الإغريــق بأطلــس الحامــل علــى كتفيــه هــذه الأرض.

هانـي درويـش (١٩٧٤-٢٠١٣) كاتـب وصحافـيّ مصـري. أصـدر لـه أصدقـاؤه ومكتبـة ودار الكتــب خــان بعــد وفاتــه مختــارات مــن مقالاتــه فــي كتابيــن: **إنّــي أتقــادم مســارات شــخصيّة فــي أحــراش القاهــرة**، ٢٠١٤، **ويوميّــات الملــل الثــوري**، ٢٠١٨.

صالح بشير، الكبرياءُ الحقّة

مـرّ عـام علـى غيـاب صالـح بشـير، فـي ١٩ شـباط ٢٠٠٩. إنـه عـام قلّـت فيـه مسـائلة العـرب لأحوالهـم، بعـد رحيـل أحــد أعمــق «مســائليهم» ثقافــة وحــدّة نظــر. برحيــل بسّـام حجّـار كنّـا فقدنـا بعـض أسـباب رغبتنـا فـي الكتابـة، أعنـي الأمـل فـي عـرض مـا نكتـب علـى مـا يكتـب وقيـاس المسـافة، فاليـوم باتـت المسـافة لا تقـاسُ ولا تُقْطَـع. غيـر أن شـعر بسّـام بـاقٍ فـي قلـوب ومحابـر الكثيريـن، وتلـك ليسـت حـال صالـح بشـير الـذي لـم يكتـب شـعرًا، علـى مـا نعلـم، وإن كانـت أناقـة جملتـه أكثـر جمـالًا وبصيـرة بالـكلام مـن الكثيـر مـن الشّـعر. لـذا يسـع المرء أن يتسـاءل إن لـم يكـن لصاحـب الـرأي، المسـتقلّ حقيقـة، لا بـوق النّظـام ولا بائـع الشّـعارات أو مسـؤول الحجـج والتّسـويق، إن لـم يكـن لصاحـب الـرّأي المتأنّـي والدّقيـق مـن يتذكّـره. حـزن الشّـعراء معـدٍ، لـذا يبقـون اذ يبثّوننـا وسَاوِسـهم، أمّـا بشـير فـكان يبثّنـا ذكاءَه ورفعـة قولـه وكبريـاء لغتـه، وهـذه جميعهـا ممّـا يثيـر الحسـد فـوق مـا يثيـر الإعجـاب. هـذه المقالـة لذكـرى صالـح بشـير، الرجـل البالـغ اللطـف الـذي

لـم التـق بـه إلا مـرّة سـريعة فـي باريـس، إلّا أنّ أثـره، مـن قبـل ومـن بعـد، عميـق.

كان صالـح بشـير، علـى مـا يقـول رفيـق دربـه حـازم صاغيّـة، عازفًـا عـن غَوايـة القـرّاء وشـعبويّتهم. وربّمـا كان القـدر بادلـه عزوفًـا بعـزوف، اذ لا نجـد إذا مـا سـئلنا عنـه غوغـلًا إلّا موقعيـن أو ثلاثـة، فضـلًا عـن مدوّنتيـن غيـر مكتملتيـن كان يضـع فيهمـا مقالاتـه، ومدوّنـة ثالثـة للقـرّاء منعهـا مـن الاسـتمرار لـؤم البعـض وسـعيهم المسـتمرّ إلـى الانتقـام مـن صاحبهـا لأنّـه، كصالـح، ذو رأي مسـتقلّ. بـل إنّ هـذا القـدر، إمعانًـا فـي منـح بشـير ألـوان الهامـش منـح اسـمه للاعـب كـرة قـدم، تُخصّـص لـه مئـات الآلاف مـن الصّفحـات الإلكترونيّـة! لا يتسـنّى للمـرء، خـارج صفحـات هــذه المدوّنـات الضئيلـة، العثـور علـى كتابـات صالـح، الـذي عـزف، فـي مـا عـزف عنـه أيضًـا، عـن تأليـف الكتـب مكتفيًـا بنصـف كتـاب مـع حـازم صاغيّـة، تخوّفًـا ربّمـا مـن أن تلحـق بـه صفـة «المفكّـر»، وهـي ممّـا كان يسـتعظم قـدره، أو خشـية ان تكـون نهائيّـة الصّياغـة فـي الكتـاب المطبـوع منافيـة لمجـرى الفكـر المتحـوّل والمدقّـق فـي بنـات أفـكاره. لعلّـه رأى فـي صفحـات الجرائـد خطـرًا أقـلّ، كونهـا آيلـة إلـى الاسـتهلاك السّـريع أو، فـي أحسـن الأحوال، إلـى «الرسـكلة» (إعـادة التدويـر)، فحبّرهـا بمقـالات تطـرح الكثيـر مـن الأسـئلة ولا تزعـم جوابًـا جامعًـا مانعًـا.

رغـم ضآلـة مـا قـد نجـد تظـلّ كتابـة صالـح بشـير، بـل هـو فكـره وإن اسـتكثر هـذه الكلمـة، مثـار أسـئلة محرقـة: مـا الـذي يفعلـه بالأفكار؟كيـف يفـكّك مـا يبـدو بديهـة، لا لرغبـة فـي الاسـتفزاز ولكـن دفعًـا للنّقـاش إلـى مـا يتجـاوز الخرافـة الشّـائعة أو الأسـطورة المؤسّسـة؟

ثمّـة سـحرٌ فـي تلاعـب صالـح بشـير بالأفـكار، ربمـا كان فقـط نتـاج عدالتـه القصـوى فـي تفحّـص الأمـور والحكـم، المعلَّـق دومًـا، عليهـا. هكـذا أجـال بشـير نظـره فـي العالـم، حريصًـا علـى تحويـل الكتابـة إلـى فعـل يدافـع عـن قيـم محـدّدة، ولـم يعفـه شـغفه بالجديـد والابتـكار مـن المحافظـة علـى محـاور أساسـيّة قليلـة هـي فـي الصلـب مـن رؤيتـه للسّياسـة وعلاقـات القـوى فـي العالـم، مثلمـا لـم يعفـه وعيـه الحـادّ بالواقـع مـن كبريـاء تصـرّ علـى الفعـل فيـه.

عـدّاءُ الـرأي يجـول فـي العالـم فمـن سـمات فكـر صالـح بشـير أنـه لا ينقـض رأيًـا بعنـف ليثبـت آخـر، بـل يسـعى دومًـا لتفهّـم مبـرّرات الفرقـاء جميعًـا واسـتيعابها، قبـل أن يدفـع الأمـور إلـى أفـق أعلـى وأشـمل، وهاجسـه الدّائـم الخـوف مـن الوقـوع فـي التّكـرار والكسـل، حتّى كاد الاجتـرار يكـون عنـده الدّليـل الأعظـم علـى فسـاد الفكـرة. فـإذا تفكّـر فـي الدّيمقراطيّـة الاسـرائيليّة لـم يكتـف بتكـرار

مـا هـو معهـود سـواء عـن نفاقهـا، أو عـن محدوديّتهـا واقتصارهـا علـى اليهـود (الغربيّيـن)، بـل رأى أعلـى من ذلك تناقـض هـذه التّجربـة مـع مـا يدّعـي دعـاة الدّيمقراطيّـة فـي ربوعنـا أنّـه قواعـد لا منـاص منهـا لإحلالهـا، أي قيامهـا علـى إيديولوجيّـة إقصائيّـة عنيفـة ورابطـة دينيّـة لا مدنيّـة، وتأسّسـها علـى خرافـة تاريخيّـة. فيخلـص صالـح إلـى تأكيـد التحـدّي، النّظـريّ والعملـيّ، الـذي تطرحـه التّجربـة الاسـرائيليّة علـى فكـر عربـيّ كسـول، تنكّـر لهضمـه القديـم لـلإرث اليونانـيّ إلـى حـدّ التّماهـي بـه فـي المحاججـة مـع الهنـود مثـلًا، وبـات يتعجّـل ادّعـاء التفكيـر دون اسـتكمال عدّتـه.

وإذا عـرض للصّـراع الفلسـطينيّ ـ الفلسـطينيّ، لـم يكتـف بالنّظـر إلـى المحـاور فـي المنطقـة، بـل رأى صراعًـا أسـبق مـا بيـن فكرتـي الشّـرعيّة والقانونيّـة، هـو بـدوره انعـكاس لمنطقَـي الثّوريّـة (السّـابقة للشـرعيّات) والكيانيّـة (المؤسّسـة للقوانيـن) المتصارعيـن فـي المنطقـة.

وإذا مـا تنـاول الاعتـدال والممانعـة المزعومَيـن عربيًّـا، رأى فـي الخيارَيـن، مقاومـة أم مسـاومة، عامليـن لانقسـام المجتمعـات العربيّـة داخليًّـا، دون أن يفيـد أيّ منهمـا فـي مواجهـة اسـرائيل، خاصّـة وأنّ التّطـرّف جـزء مـن البنيـة الايديولوجيّـة لهـذه الأخيـرة التـي بلغـت مـن القـوّة شـأوًا

سدّت فيه منافذ الطريقين معًا. إنّه تحدٍّ جديد يطرحه علينا، مقاومين كنّا أم تسوويّين، خاصّة في اللحظة التي تغالي اسرائيل فيها في «غيرنة» الآخر الفلسطينيّ إلى حدّ تشييئه، ممّا يشهد عليه ملاحقة رئيس وزرائها السّابق في قضيّة فساد ماليّ فيما كان يرتكب المجازر والجرائم دون حسيب.

وعلى كونه داعية سلام، فإنّ صالحًا لا تفوته واقعة أنّ المبادرة باتت ناجزة في يد اسرائيل، التي تتلاعب بالمسارات المختلفة كي لا توافق على أي مطلب فعليّ. فالمسارات التفاوضيّة بالنسبة له ليست هدفًا مبهجًا بحدّ ذاته، خاصّة إذا ما ترافق مع استدراج اسرائيل لعرض يقوم على السّلام معها مقابل حماية العرب من إيران، فيما تراودها من جديد أحلام تبادل السّكّان وطرد غير اليهود بدل إرجاع الأرض الفلسطينيّة وذلك في إطار تبدّل في بنية الفكر الصّهيونيّ، قد لا يدركه الكثيرون منّا، من السّعي إلى الغلبة اليهوديّة إلى النّقاء الإثنيّ (الدينيّ) التّام.

إذا ما سرّح بصره في أرجاء العالم رأى في الصّين توجّهًا نحو الانضمام إلى «النادي الفضائيّ» المعدّ، بحسبه، للحلول محل النادي النوويّ بعد ابتذال هذه التقنيّة. ورأى، منذ اليوم الأوّل، في انتخاب أوباما مستويين

متفاوتيـن، مـا بيـن أوبامـا السّياسـيّ الآيـل لا منـاص إلـى تخييـب عـدد كبيـر مـن الآمـال، وبيـن أوبامـا الرّمـز الـذي أعـاد إلـى الدّيمقراطيّـة الأميركيّـة قدرتهـا علـى أن تكـون مثـالًا يُسـتلهمُ لا نموذجًـا يفـرض.

الاعتــراض بالفعــل الكتابــيّ ولا يمنــع هــذا العــرض الدّقيــق والعميــق مــن اتّخــاذ مواقــف واقتــراح تجــارب وأفـكار. فبشـير، المعتـرض علـى النّفـي العربـيّ للمحرقـة، يطالـب، علـى العكـس، بتعميـق الاعتـراف بهـذه المأسـاة ورفعهـا إلـى السّـويّة البشـريّة الإنسـانيّة الشّـاملة التـي تتطلّبهـا. عنـد ذلـك، يمكـن للمأسـاة الفلسـطينيّة ان تنـدرج فـي إطـار المعاييـر القيميّـة الشـاملة ويمكـن الدفـاع عنهـا بطرحهـا «علـى ضميـر الكـون بوصفهـا شـيئًا خالصًـا لا تسـتعيد الإنسـانية إنسـانيّتها إلا بتلافيـه». ومـن هـذا المنفـذ، المتجـاوز للبعـد الوطنـيّ أو القومـيّ أو الإسـلاميّ البحـت، يطـرح بشـير نقـده لحقـوق الإنسـان مؤكّـدًا علـى أنّ الدعـوة إلـى إطلاقيّتهـا لا تقـوم مـا لـم تترافـق مـع إطلاقيّـة مفهـوم الإنسـان نفسـه الـوارد فيهـا والقبـول، نظريًّـا وتطبيقيًّـا، بالمسـاواة الشّـاملة بيـن جميـع البشـر حقوقًـا وواجبـات، وتلـك مطابقـة لا تـزال عصيّـة، إلّا أنّ صالحًـا يدعونـا للعمـل فـي سـبيلها، خاصّـة بعـد أن رأى فـي انتخـاب أوبامـا فرصـة جديـدة للانتسـاب إلـى القيـم

الجديـدة التـي أوصلـت نزيـل البيـت الأبيـض الجديـد إلـى منصبـه.

هـذه القيـم يتهدّدهـا، بحسـب صالـح، ابتسـار حـقّ التّعبيـر واختزالــه إلــى حــقّ اســتهلاك المصنوعــات الإعلاميّــة، الموجّهــة ماليًّــا بالطبــع، مثلمــا يتهــدّده تحويــل إنتــاج الأفـكار إلـى صناعـة للمنتوجـات السّياسـيّة، علـى مـا رأى فــي نشــاط «المحافظيــن الجــدد» المزعــوم. لــذا فــإنّ اسـتتباع حرّيّـة السّـوق لحرّيّـة التّعبيـر، فـي وصفهـا تحويـرًا لوظيفــة الإعــلام إلــى الأخــذ بتقنيّــات السّــوق، هــو مــا واجهـه صالـح بشـير فـي كلّ مـرّة بالقـول وبالفعـل الـذي هــو كتابتــه الذّكيّــة والدّقيقــة والمتأنّيــة والمترفّعــة عــن الابتــذال السّــوقيّ.

عـن الأيديولوجيـا لا يمنـع ذلـك التّعمّـق فـي التّفكيـر والخــوف مــن الاجتــرار والكســل صالحًــا مــن المحافظــة علــى محــاور بنيويّــة فــي فكــره، مثــال ذلــك موضوعــا مفهـوم الإيديولوجيـا، والحيّـز التّرابـيّ للدّولـة، وعليـه تبنـى كلّ سـيادة، وهـي موضوعـة شـائعة فـي كثيـر مـن مقالاتـه وتحليلاتـه كتحليلـه للنّـزاع الرّوسـيّ الغربـيّ علـى جورجيـا أو لأزمــة العولمــة الاقتصاديّــة.

فـإذا تنـاول الجماهيـر، خلـص إلـى سـطوة هـذا «المفهوم»

(النافل الإطناب بحسبه) على الأفهام وانفصاله عن الواقع معًا، والدليل غياب جماهير سوريّة أو تونسيّة أو مصريّة. وأشار إلى أسباب هذا الانفصال عن الواقع لجهة عجز هذه الجماهير عن التّأثير فهي ليست في لحظة ثوريّة ولا في دول ديمقراطيّة، لذا فإنّها تحوّلت إلى مجرد تعويذة لاستدرار الشّرعيّات ولإفحام من لا يجدون خطابًا يأخذ الواقع بالاعتبار. ويتقاطع هذا القول مع فهم صالح بشير للايديولوجيا على أنها قسر ينطلق من علاقة بجزء من الواقع، وهذا ما يجعلها تفعل فيه، إلّا أنّها في الحالة العربيّة، بانفصالها التّام وسطوتها على الخطاب، تصير عائقًا أمام أيّة مقاربة واعية عقلانيّة تدرك موازين القوى في المشاكل المطروحة.

ويتنبّه صالح بشير بالطبع إلى تشابه الايديولوجيّات المتصارعة، الرّأسماليّة والشّيوعيّة، في دعاويهما الخلاصيّة والتّقدميّة، وذلك مستقى من إرث مسيحي أكيد رغم ما يدّعيه أنصار هذه وتلك، حيث تتابعتا غلوًا وتشدّدًا ثمّ انهيارًا وانحلالًا بأزمات داخليّة في أقلّ من عقدين من الزّمن.

وهو يرى في الانفعال التّركي حيال غزّة سندًا

جديـدًا لأهمّيّـة السّـيادة معيـارًا تقـاس بـه التحالفـات الدوليّـة والمصالـح، فـي حيـن إنّـه تـامّ الغربـة عـن العـرب، إلّا فـي معنـى الاسـتئثار بالسّـلطة. وصالـح مـن الحذريـن حيـال التّشـكيك بالدّولـة وبمفهـوم السّـيادة، ومـن المنتقديـن للخطـاب الليبرتـاريّ فـي ربوعنـا، لأنّ هـذا الخطـاب وهـذه الممارسـة برأيـه يتطلّبـان أوّلًا وجـود دولـة قويّـة تامّـة البنيـان، أمّـا فـي غيابهـا فـإنّ الأمـر لا يعـود سـوى لغـو أو تغطيـة، تحـت مفاهيـم مـا بعـد حداثيّـة، لممارسـات تعـود إلـى مـا دون الدّولـة والمجتمـع المدنـيّ، إلـى العصبيّـات القبليّـة والعشـائريّة والطّائفيّـة. لـذا فـإنّ علـى الخطـاب الليبرتـاريّ أن يكـون أوّلًا مسـاعدًا علـى اسـتيلاد الدولـة، أي، بحسـب عبـارة بشـير، أن يعيـد صياغـة نفسـه.

الكبريـاء الحقّـة هكـذا يبنـي صالـح بشـير، لبنـة لبنـة، عمـارة فكريّـة تطبيقيّـة، لا تكتفـي بنقـاش الأفـكار بـل تعرضهـا باسـتمرار علـى الواقـع وتمتحنهـا بـه. وهكـذا يبنـي أيضًـا تفاؤلـه الصّلـب والعميـق، إذ لا يخـال قارئـه، ولـو للحظـة، إن صالحًـا يئـنّ (وإن بكـى للضّحايـا) أو إنّـه يائـس (رغـم تكـراره عـرض التّحدّيـات الهائلـة التـي نواجههـا دونمـا عـدّة أو وعـي)، بـل هـو

دومًا مصرّ على طرح التّحدّيات بوصفها ما يمكن التصدّي له، وعلى فهم العالم بوصفه ما يمكن للعمل الدؤوب والخيال الواعي الفعل فيه وتغييره. فعلى ما كان يقول، بعد تفنيد أحلام الحالمين سحابة صيف بالعودة إلى زمن الحرب الباردة أو إلى الأحلام الاشتراكيّة المملّة، فإنّ «العالم كفّ إذن عن أن يكون قائمًا على استقطاب ثنائيّ منذ أن وضعت الحرب الباردة أوزارها، ثمّ إنّه كفّ عن أن يكون خاضعًا لأحاديّة قطبيّة مع ما يلوح راهنًا على النفوذ الأميركيّ من انحسار... ألا يعدّ ذلك أمرًا مهمًّا، يفتح آفاق المستقبل، لمن كان قادرًا على الإقدام عليه بشيء من خيال ومن إبداع، ولا يتوقف عند اجترار «أزمنة جميلة وهميّة».

فكما يؤكّد بشير «لا مناص من استمرار السّعي في طلب الحلّ والضّغط من أجل بلوغه، ولكن من خلال اجتراح شروطه السّياسيّة»، دون وقوع في جبريّةٍ تيئيسيّةٍ أو إحباطيّة، أو الاتّكال السّلبي على نزلاء البيت الأبيض وتغيير وجوههم. ولعلّه كان يرى في عودة مركز الثّقل إلى ما كان يسمّيه «المراكز الحضاريّة» للعالم العربيّ، بدل الفضاء الصّحراويّ، أحد هذه الشروط.

إنهـا الكبريـاء الحقّـة، التـي تنظـرُ إلـى العالـم كمـا هـو بموازينـه ومجـراه لكنهـا لا تتنـازل عـن الحـقّ فـي الفعـل فيـه، سـواء بحجّـة أيديولوجيّـة هاذيـة أو بزعـم مسـايرة خانعـة.

صالـح بشـير(١٩٥٢ ـ ٢٠٠٩) صحافـيّ تونسـي عمِـلَ فـي يوميّـة «السـفير» البيروتيّـة ومجلّـة «الوطـن العربـي» الباريسـيّة. لـه مـع حـازم صاغيّـة **تصدّع المشـرق العربـي | السـلام الدامـي فـي العـراق وفلسـطين**، ريـاض الريـس للكتـب والنشـر، بيـروت، ٢٠٠٤ و**أوطـان الأمـر الواقـع** (مختـارات مـن مقالاتـه)، منشـورات المتوسـط، ميلانـو، ٢٠٢٢.

«الكتـــابـــــــــة» اللبـنـانيّـــــة
بين الجسد والصورة وفتنة الأفكار

يحيـلُ مصطلـح «الكتابـة» هنـا علـى تجربـة فـي النّظـر إلـى الإنسـان ولبنـان والعالـم، تشـترك فيهـا إلـى فـنّ الكتابـة فنـون أخـرى كالعمـارة والتّجهيـز والسّـينما، وتنسج جميعهـا مـا يمكـن اعتبـاره شـبكة التّحليـل الجديـدة التـي تقترحهـا علينـا التّجربـة اللبنانيّـة، اليـوم، مدخـلًا لقـراءة العالـم.

فـي هـذا المقـال سـنرتكز علـى كتـاب بـلال خبيـز الأخيـر «العولمـة وصناعـة الأحـداث الزّائلـة» وعلـى قراءتـه لعمـل «جايـن لويـز تيسـيه» لوليـد صـادق، وعلـى عمـل هـذا الأخيـر ومقالـه فـي مجلّـة الآداب «اكتسـاب المـوت: غايـات الفـنّ والمبيـت فـي لبنـان»، وذلـك فـي وصـف خبيـز وصـادق نموذجًـا لمجموعـة دون اسـم ولتقاطـع تيّـارات منتشـرة فـي «الكتابـة» اللبنانيّـة اليـوم، بمعنـى أنّ كتاباتهـم لا تحيـل علـى عبقريّـة النّجـم أو فرادتـه، دون أن

ينتقص ذلك من فرديّتهم وخصوصيّتهم، كما أنّ اللغة لا تكتفي بنقل ما يعتمل في النّفس.

تلوح تجربة الجسد دون موت، ألمًا ولذّةً وامتدادًا وجلدًا، عنصرًا أوّل في هذه التّجربة، إلى البحث عن حياة مستقلّة لعالم الصّور. هذان المحوران يرتكزان في العمق على عمل اللغة في النّظر والكتابة، ويحدوهما بحث برّاق عن فتنة الأفكار، وفيها. غير أنّ هذه الفتنة هي، على ما يبدو، ما يعيق تحوّل هذه الأفكار إلى مفاهيم وأدوات للاستعمال الفاعل، وما يتهدّدها بشموليّة قد تكون خطرة، لولا أنّ «الكتابة» تحمل في طيّاتها تناقضات ومفارقات ثريّة تسمح لها بالاستمرار في تجاوز أفق الفتنة.

الجسد الجِلْد الأصمّ في الأصل كان اللحم غامضًا عميقًا كأنّه «من سمْك الكون» بحسب وليد صادق، وكان ثمّة «بحث عن الجسد في مادّة الجسد»، كأنّما كانت هذه المادّة هي موضع السّرّ واللغز الغامض.أمّا اليوم فإنّ السّرّ واللغز ينتقلان إلى المخيّلة، الوحيدة التي يسعها، في المحادثة الافتراضيّة، أن تجعل جسد الآخر يشابه المثال المشترك المعمّم بما يكفي ليُعرف ويغوي، وأن يظلّ خاصًّا مختلفًا ليتحدّد موضع رغبة، كما يشير بلال خبيز، الذي يلاحظ أيضًا أنّ العمق

ينتقــل مــن اللحــم (مــادّة الجســد) إلــى الجلــد، فيســع الخنـث «ناجيـلا» أن يمتلـك جسـدًا بالـغ العمـق لأنّ العيـن تعجـز عـن سـبر أغـوار جلـده والإحاطـة بـه وتصنيفـه.

وبيـن الموقفيـن «مسـار فـي النّظـر، ثمنـه قدسـيّة الجسـد وضحيّتــه الجلد»(صــادق). فيتحــدّد الجســد إذًا بكونــه جلـدًا، يسـتدعي لمسـة الرّقّـة التـي ترمّـم تالفـه، أو لمسـة الإثــارة والفضــول، أو اللمســة المســتحيلة لأنّهــا تفســد ملاسـته (مارليـن مونـرو)، وبكونـه جلـدًا أصـمّ تنزلـق عليـه الرّغبـات والحاجـات، وتنقشـر عنـه علامـات الزّمـن فيظـلّ نضـرًا أبـديّ الجـدّة. «الجلـد أصـمّ» فـي تعبيـر خبيـز، إلّا أنّ النّظـر هـو «الأصـمّ»، فـي تعبيـر صـادق، حيـن يسـعى إلـى تحسّـس الجلـد، لأنّ الأصـمّ لغـةً هـو مـا لا صـدع فيـه أو شـقّ. ومـا كان علـى هـذه الصّفـة اسـتحال إمسـاكه أو الإمسـاك ببعضـه، فالنّظـر عاجـز أمـام تحسّـس الجلـد، كمـا أنّ الزّمـن والعيـش عاجـزان عـن تـرك آثارهمـا عليـه.

الألـم واللـذّة للألـم وللـذّة مركـز مشـترك، علـى مـا يلاحـظ خبيـز، فكلاهمـا دفـق فـي الجلـد ذو شـدّةٍ محتملـة وعلـى تقطّـع فـي تـردّد معيّـن ومطلـوب. وإظهـار الجلـد أملـس شـابًّا إنّمـا هـو إبـرازه «خاليًـا مـن كل خبـرةٍ فـي الألـم واللـذّة علـى حـدٍّ سـواء» (خبيـز). وإذ يقـول صـادق إنّنـا نعجـز عـن وصـف ألمنـا لأنـه «قامـع مسـكر فـي

مثولـه وهـارب عقـوق بعـد فواتـه»، فـإنّ القـول عينـه ينطبـق علـى اللـذّة، وهـذا الإنطبـاق هـو مـا يبـرّر الجـزء الثّانـي مـن جملتـه، فهـروب الألـم وعقوقـه نتيجـة لشـبهه باللـذّة، ولاسـتحالة التّمييـز بينهمـا بالنّـوع، ورهبـة هـذا الشّـبه كفيلـة وحدهـا بإعجـاز العقـل وقطعـه عـن تنـاول الألـم.

إلـى ذلـك ينبغـي التّذكيـر بـأنّ النّظـر أصـمّ لأنّ الألـم، مثـل اللـذّة، لا صـوت لـه، أي إنّـه بـلا خطـاب. ففـي التّعذيـب يتصبّـر الفـم «قنـاة لضجيـج الأعمـاق» (صـادق)، أمـا فـي الصّـور فهـو فقيـر إلـى الكنايـات وإلـى الإحالـة إلـى الذّكرى المشـتركة، كصـورة الكلـب لاعقًـا الدّمـاء. ويخطـئ خبيـز حيـن يتوّهـم أنّ الأميركـيّ، بخـلاف اليابانـيّ، فـي «خيـط أحمـر رفيـع» يمتلـك القـدرة علـى التّعبيـر عـن ألمـه باللغـة التـي تشـعرنا بالفـراغ الـذي يشـي بمـا كان يحتلّـه فـي العالـم وسـط الأمكنـة والبشـر. فهـو فـي الفيلـم يمتلـك صـورًا لا لغـةً خالصـة، وهـو فـي الواقـع أعجـم عيـيّ، ذلـك أنّ هـوس الصّحّـة وسـطوة مثالهـا الطّاغـي يمحـوان القـدرة علـى التّعبيـر، علـى مـا لاحـظ إيفـان إيليتـش. فالإنسـان المعاصـر بـإزاء الطّبيـب يفقـد لغتـه، ويغـدو مجـرّد سلسـلة خرسـاء مـن الأرقـام والصّـور. وتتقاطـع هـذه فـي عـوارض تكشـف سلسـلة أخـرى مـن الأمـراض والعلاجـات، يطلـب إلـى المريـض نفسـه أن يختـار منهـا، لأنّ الطّبيـب خائـف

مـن مطبّـات القانـون، وهـذا الاختيـار المراهـن هـو كلّ نصيبـه مـن اللغـة. إذًا ليسـت اللغـة وهولهـا مـا تسـبّب بفقـدان العالـم لأثـر الموتـى مـن الأفغـان والفلسـطينيّين، بخـلاف مـا يحسَـب خبيـز، لأنّ العالـم يفقـد أثـر كلّ الموتـى، مهمـا تنوّعـت ميتاتهـم، فالذّاكـرة فرديّـة والنّسـيان عـامّ مهمـا تحايلنـا. ونحـن نهجـر الجنـس والعيـش معًـا فـي سـعينا المهـووس بالصّحّـة، وفـي تعويمنـا لعمـق اللحـم إلى مضاحـل الجسـد (صـادق)، أي فـي الانتقـال إلـى حقـلٍ مـن الافتتـان البصـريّ، مـا يجبرنـا علـى إعـادة اختـراع الجسـد.

الجسـدُ فـي عصـرِ إعـادةِ الإنتـاج يتّخـذ وليـد صـادق مـن الخنـث «ناجيـلا» مثـالًا علـى إعـادة تركيـب الجسـد وصناعتـه، إلّا أنّ إشـارات أكثـر يوميّـة تكثـر حولنـا وإن حجبتهـا الإلفـة والمعاصـرة. فالصّحّـة (القـدرة علـى العمـل والحـبّ بحسـب فرويـد) تتعـرّى مـن كل اتّصـال بالآخـر، بـل ومـن كلّ اختـلاط فـي النّفـس، لتغـدو «العيـش فـي صمـت الأعضـاء» (خبيـز). أي إنّ الحداثـة، بحسـب خبيـز، تعـدّت فـي قمعهـا علاقـات الإنسـان بمحيطـه إلـى علاقتـه بذاتـه، إلـى أن عجـز الجسـد عـن مجـاراة الأفـكار، وهـذا مـا ينصبـه خبيـز تعريفًـا للعولمـة، وعندئـذ ينفصـل الجسـد عـن افتراضـه الـذي يغـدو، كمـا فـي المحادثـة علـى الإنترنـت، مطواعًـا بقـدر مـا تشـاء المخيّلـة، ولينًـا بقـدر اللغـة. (يغفـل خبيـز هنـا التّقنيّـات الجديـدة فـي الإنترنـت سـمعًا ورؤيـة).

يشابه هذا ما يكتبه صادق من أنّ الوجوه في السّلم تحجب نفسها بِسمات الحياد وضبط النّفس وكظم التّعابير، «فتبدو جديدة كما لو أنّها حدثت للتوّ». غير أن ما يكتبه صادق أدقّ ممّا يطلقه خبيز بقدر ما تنْزل أدوات التّشبيه المشبّه درجةً عن المشبّه به. إذ إنّ الوجوه والأجساد الجاهدة في هجر ماديّتها وعلامات عيشها إلى مضاحل الجسد فإلى امتداد اللغة والمخيّلة تظلّ تحمل، مثل أليعازر، علامة فارقة، إن في سعيها المحموم هذا أو في تضاعيف آلامها في الأنثيّين والظّهر والرّقبة المتيبّسة من طول الجلوس أمام الشّاشة بعينين محمرّتين.

على مستوى آخر، إنّ تأريخ هوس الأفكار بالسّيطرة على الجسد وربطه بالحداثة عرضة للنّقد لجهتين، الأولى أنّ الجسد دائمًا عرضة للتّشكيل من قبل ثنائيّة المعرفة ـ السّلطة، وإن تغيّرت متطلّباتها. فالمعرفة، فنًّا وعلومًا ومعتقدات، والسّلطة هما ما يسمح بتكوين أجسام إيروتيكيّة ذوّاقة، راغبة أو فاعلة، أي ما يعطي قوامًا لجسد دون قوام ودون أجسام، أو «دون أعضاء» في المصطلح الدّولوزيّ. ومن جهة أخرى فإنّ الجسد نفسه هو ما يسمح بصياغة وإطلاق مقولات المعرفة ـ السّلطة وباعتراضها و«فركشتها»، فهو شرطها وعامل تغييرها في آنٍ معًا،

ممّا يقفل دائرة البحث عن الفاعل الأوّل، ويعلّقها في تردّد لا يؤول إلى حدّ.

غير أن هذه الاعتراضات التي تحدس بخلل هنا أو هناك لا تقف ضد زخم المنطق المندفع في البحث عن تجربة الجسد، متخفّفةً من هاجس موته.

الجسدُ بلا موته رغم كتابات جلال توفيق عن مصّاصي الدّماء، وتعاون الياس خوري وربيع مروّة حول صور الشّهداء، فإنّ «الكتابة» اللبنانيّة اليوم لا تعرف التّفكّر في حضرة الموت (الفرح في حضرته، بحسب جورج باتاي) بل مداورته، ومغازلة الحضور بجسد وخطاب خاصّ بعد الموت. أمّا الموت كنقيض يحيل الجسد عدمًا فغائب. وليس التّقريب في مقال صادق ما بين البيات في حضرة الجسور وبين اكتساب الموت كغاية استثناء على ذلك. فلندقّق.

ينطلق صادق من مقولة هايدغر عن ضرورة تلقين البشر اختيار موتهم ليقول «إنّ اختيار الموت يأتي مصحوبًا بعيشٍ ذي كلام» ليسأل «هل لنا أن نطالب بأن تكون لمدافننا شواهد وجداول وقصص نرويها؟» ليختتم نقلًا عن بلال خبيز: «نريد أن نحصي موتانا ونكتب أسماءهم على شواهد قبورهم ونتأكّد أنّ العظام المدفونة تحت التّراب هي عظام أصحاب هذه

الأسـماء. نريـد وقتًـا متّسـعًا للصّـلاة وللحـزن، ووقتًـا إضافيًّـا لفرحتنــا بالنّجــاة».

أي إنّ الحـيّ الـذي يختـار ويطالـب ويـروي إنّمـا يبتغـي أن يكـون صاحـب خطـاب فـي العيـش وفـي الفـرح بالنّجـاة، وأن يكــون راثيًــا، أي حزينًــا ممتلــكًا لأســماء أصحــاب العظـام، وناظمًـا لهـا فـي قصّـة وجـدول وصـلاة. وبيــن الرّثــاء والخطــاب هذيــن وبيــن المــوت كنقــض للجســد المسـافة عينهـا مـا بيـن الوجـود والعـدم الخالـص. ذلـك أنّ الــذّات، كالجســد، فــي منطــق هــذه «الكتابــة»، هــي الفاعـل فـي اللغـة، أو صاحبـة التّخييـل، لـذا تعجـز دائمًـا عـن رؤيـة غيابهـا، فهـي أبديّـة فـي لغتهـا ومخيّلتهـا، كمـا أنّهـا صنيعتهمـا لينًـا وطواعيّـة، علـى مـا يقـول خبيـز، إلّا أنّـه لا ينبّهنـا أنّ اللغـة هـي أيضًـا صنيعـة الجسـد وتتشـكّل بـه، ومـا الغيـاب المتمـادي للتّفكّـر فـي حاسّـة السّـمع فـي كتاباتـه إلّا نتيجـة لضـرورة التّهـرّب مـن مسـاءلة اللغـة عـن شـفاهتها، وتغليبًـا متعجّـلًا، ومتعسّـفًا ربّمـا، للكتابـة علـى بـذرة الصّـوت. وعـودة أحمـد بيضـون إلـى هـذه المسـألة فـي «كلمـن» محمـودة، لكنّهـا ظلّـت بـلا ذرّيّـة.

أمّـا المخيّلـة ففقيـرة رتيبـة التّكـرار محـدودة بضـرورة مثـال سـابق مشـترك تحيـل عليـه، ألا وهـو الصّـورة المسـطّحة الفائضــة فــي عالــم مــن الصّــور، قليلهــا فقــط يســتحقّ التّأمّــل.

في عالـمِ الصّـور العولمـةُ، الصّـورُ والأحـداثُ اشـترط قيـام العولمة، بحسـب خبيـز، «أن تنجز الثّقافات والشّـعوب والـدّول حـدًّا معيّنًـا مـن التّطـوّر جعـل الأحـداث تجـري فـي صعيديـن متباينيـن ومنفصليـن، صعيـد الصّـورة حيـث تتراكـم الأحـداث لكنّهـا لا تحـدث، وصعيـد الوقائـع حيـث تـزول الأحـداث لكنّهـا تحـدث فعـلًا». أي إنّ العولمـة مـا كانـت لتغـزو إلّا عالمًـا مهيّئًـا لاسـتعمالها ومتطلّبًـا لهـا، غيـر أنّـه التّطلّـب عينـه الـذي نـدّد بـه غـي دوبـور فـي حديثـه عمّـا يغـدو حاجـة دون أن يكـون قبـل ذلـك موضـع رغبـة.

ودوبــور نفســه يشــدّد علــى أنّ الصّــور فــي مجتمــع الاسـتعراض هـي وسـائط لعلاقـات سـلطة. ولا يناقـض هـذا القـول أطروحـة جـان بودريـار التـي يبنـي خبيـز جـزءًا مـن كتابـه عليهـا، إذ إنّ علاقـات السّـلطة التـي تتوسّـل الوسـائط الأفعـل، أي الصّـور، إنّمـا تحـاول بذلـك أن تضمـن ديمومتهـا عبـر صناعـة أحـداث زائلـة (خبيـز) لأنّهـا لا تحـدث فـي عالـم الصّـور، ولأنّهـا فـي الآن عينـه تـزول مـن عالـم الوقائع ومجتمـع الاسـتعراض إذا مـا ظلّـت دون صـورة.

فالحـدث هـو مـا يفتتـح أفـق المعنـى، ويخلـق زمنًـا بعـده يسـعنا أن نعقلـه ونسـائله، وبهـذا فإنّـه دائمًـا سـابق علـى زمنـه ومعنـاه وبدونـه لا زمـن جديد. هـذا الحدث يسـتحيل فـي عالـم الصّورة حيـث إنّ كلّ الصّـور والمعلومـات تتحطّم علـى الشّاشـات بفعـل السّـرعة الهائلـة التـي يتدفّـق بهـا

كـمّ مرعـب مـن الوسـائط. وهـذا الحـدث مسـتحيل لأنّـه هائـل الكلفـة، مثـل رعايـة إنتـاج الصُّـدف فـي العالـم الثّالـث (خبيـز)، ولأنّـه يقـع دون تبعـات وآثـار (كتمثيـل لوبيـز الجنـس مـع كلونـي)، وهـذه التّبعـات والآثـار هـي مـا يصنـع الحـدث لا الحـدث فـي حـدّ ذاتـه.

شـروطُ الصّـورة يحـاول وليـد صـادق إعـادة رسـم الصّـور بالكلمـات، إلّا أنّ النّـصّ لا يحتـلّ مـكان الصّـورة التـي تسـتحيل غيابًـا لـدى فنّـان كان مجالـه دائمًا الفنـون البصريّة. بالطّبـع يشـير ذلـك إلـى أزمـة فـي هـذه الفنـون إلّا أنّ الأزمة لا تنحصـر فـي العالـم الثّالـث، كما يحسَـب خبيز، فالمشـكلة ليسـت فـي كـون صـوره نسـخًا باهتـة عـن أصـل مـا، بـل فـي أنّ الصّـورة تمتلـك شـروطًا تـزداد تطلّبًـا إلـى حـدّ أنّهـا تنفـي خارجهـا كتـلًا كاملـة مـن المعـاش والمتخيّل والأجسـاد والرّسـوم. فوحدهـا «أجسـاد قليلـة وفـي لحظـات نـادرة» (صـادق) تسـتطيع التّألّـق وفقًـا لشـروط الصّـورة، فحيـاة الأكثريّـة «لا يلحظهـا بالطّبـع عالـم الصّـورة حيـث قليـل مـن الأجسـاد جديـر بـأن يصـوّر، ونـادر البشـر لميـس».

فالفتنـة البصريّـة ومكانـة الصّـورة تقتضيـان أن يكـون الموضـوع المصـوّر مصقـولًا، خارجًـا عـن بربريّتـه إلـى حـدّ ألّا يكـون، وخارجًـا عـن جنسـه إلـى حـدّ أن يكـون شـبابًا خالصًـا تفسـده القبلـة، ويـكاد النّظـر أن يجرحـه.

الصّــورةُ والألــم ثمّــة موضــوع آخــر تحتملــه الصّــورة، هــو العســف والعنــف العــاري، كمــا فــي صــورة إطــلاق النّار علــى الأفغانيّــة المنقّبــة. ذلــك أنّ الصّــورة، عنيفــة، تســمح لنــا بالتّثبّــت مــن معاصرتنــا، وتبــرّر اســتنكاراتنا ببراهيــن قاطعــة، لا لبــس فيهــا ولا شــكوك مربكــة. الصّــورة هنــا وثيقــة علــى عنــف خالــص، أي إنّــه نقــيّ بــريء مــن شــوائب الألــم.

والحــال أنّ علاقــة الصّــورة بالألــم شــديدة الالتبــاس. فهــي مــن جهــة أولــى تســعى إلــى برهــان عــن العنــف العــاري الخالــص، ومــن جهــة أخــرى فإنّهــا تجــد «فــي توثيــق الألــم أحــد مســوّغات اســتمرارها» بحســب وليــد صــادق، الــذي يضيــف أنّ «الصّــور حاســمة فــي تبويــب الألــم إلــى درجــات ورتــب»، حتّــى وإن حســبنا أنّ الأجســاد تتســاوى فــي الألــم. ذلــك أنّ الصّــورة فــي واقــع الأمــر لا تشــير إلــى الألــم بــل إلــى الأعطــال التــي يتسـبّب بهــا والتــي نحــدس بهــا ونتألّــم لهــا حيــن يعتــرض هــذا الألــم هنــاءة العيــش، فيعكّــر صفوه ويعكّــر مســتقبله. ولهــذا فــإنّ الألــم مرتّــب فــي الصّــورة علــى مراتــب مــا كأنّــه العيــش قبــل الألــم ومــا تسـبّب بــه هــذا الألــم مــن أضــرار. أي إنّ الصّــورة فــي الألــم فقيــرة ومضطــرّة إلــى مراتــب ومعرفــة وتخييــل خارجيــن عنهــا، لــذا فإنّهــا، فــي سـعيها لإخضــاع الحــواسّ إلــى الإبصــار، لا تصــوّر الألــم بــل العنــف وتفضّلــه عاريًــا فاتنًــا.

فتنـةُ اللغـة وفتنـة الأفـكار فاتنــة هــي اللغــة فــي «الكتابـة» اليـوم. فاتنـة فـي تقنيّاتهـا، كمـا يشـير مقـال عنايـة جابـر فـي «السّـفير»، التـي تسـمح لخبيـز بشـبك المواضيـع والإشـارات والإحـالات وصـوغ الأفـكار بالسّلاسـة نفســها التــي عبــر لمســات متتابعــة، قصيــرة ومتقطّعــة، تشـكّل لوحتـه أو فكرتـه. أي إنّ الفكـرة، حيـن تصـل إلـى المتلقّـي، صنيعـة التّجـاور اللغـوي بيـن مـوادّ مختلفـة أكثـر منهـا صنيعـة الجملـة، رغـم عنايـة خبيـز التّعليميّـة بالتّكـرار والتّلخيـص.

أمّـا لـدى وليـد صـادق، فالتّجربـة تقـوده إلى نحـت الجملة، وإعـادة امتـلاك مفرداتهـا فـي تـوازن صعـب. فيلـوح صادق، كبعـض كتّـاب بـول أوسـتر، مسـكونًا بالمفـردة، يشـتغل علـى إعـادة صوغهـا (النّغولـة والعهـن مثـلًا، أي الفسـاد والتّغيّـر الدّائـم فـي الأولـى، وإطـلاق القـول علـى عواهنـه فـي الثّانيـة) أو إعـادة تقريبهـا منّـا (قَسَـط المفاصـل، أي تعبهـا، أو نمـل الفتـاة أي خفّتهـا وحذقهـا وعبثهـا وعـدم استقرارها). هنـاك أيضًـا تنكّـب عـن مألـوف النّحـو وبنـاء الجمـل، وبحـث فـي تراكيـب المأثـور فـي آن، لـذا لا تلـوح جملتـه طازجـة، بـل آتيـة مـن عمـق اللغـة حيـث كانـت هاجعـة، احتمـالًا تركيبيًـا ربّمـا لـم يسـتعمل قـطّ.

إلّا أنّ اللغـة فاتنـة، بخاصّـة، فـي رؤيـة هـذه «الكتابـة» لهـا. فاللغـة هـي الخـارج الـذي تحتاجـه الصّـورة وتحيـل عليـه، وبهـا تتحـدّد القـدرة علـى العبـارة عـن الألـم وامتـلاك الذّاكـرة، بحسـب خبيـز، الـذي نجهـل أحيانًـا مـن يتكلّـم فـي نصّـه. واللغـة هـي مـا ينتظـم المدينـة، بـل هـي مادّتها (مشـاريع مهرجـان الحمـرا ـ أشـكال ألـوان)، وهـي أيضًـا مـا ينتظـم الجسـد ويشـكّله، دون أن نسـائلها عـن مشـافهتها، وهـي شـرط التّواصـل والحديـث مـع كلّ آخـر.

فـي مواجهـة هـذه اللغـة الكلّيّـة الحضـور والقـدرة قـد يكـون مـن المفيـد إعـادة التّحذيـر مـن «ألعـاب اللغـة» (لودفيـغ فتغنشتـاين والمناطقـة الأنغلـو ـ سكسـون، المحدثـون). فالقـول بـأنّ العولمـة تريـد أو تـدرك، أو بـأنّ الحداثـة كانـت مهووسـة...الخ، يسـتبطن لغويًّـا نسـبة الوعـي إلـى الحداثـة أو العولمـة، وشـخصنتهما، وافتـراض كلّ منهمـا واحـدًا مجتمعًـا، فـي حيـن أنّ العولمـة، كالحداثـة، مجموعـة مسـارات متباعـدة وإن تقاطعـت، وأنّهـا عولمـات كالحداثـات المختلفـة التـي لا يمكـن جمعهـا وتلخيصهـا فـي مبـدأ واحـد أصـل. فينبغـي الحـذر مـن أن تقـود هـذه الألعـاب والاسـتبطانات، فـي حماسـة الأفـكار الفاتنـة، إلـى تطويـر شـديد المنطقيّـة فـي هـذه النّقطـة أو تلـك، غيـر أنّـه مبنـيّ علـى أصـل مفتـرض غيـر واعٍ ولا مدقّـقٍ بـه.

حماسـة الأفـكار الفاتنـة ثمّـة مـرح سـاخر فـي كلام خبيـز عـن «كلفـة إنتـاج الصُّـدَف»، أو فـي تقريـب صـادق مـا بيـن الجريمـة والشّـهيّة، فـي وصـف الأولـى حسـدًا مـن نغولـة العالـم والثّانيـة محـاكاة لهـا. ثمّـة دفـق سـاحر وفتنـة تتغلّـب علـى كلّ مقاومـة فـي حديـث صـادق عـن «نظـرة عيـن الضّحيّـة» أو عـن «البيـات»، أو فـي اسـتخدام «الرّقّـة» لتفسـير الأسـى أمـام صـورة صـدّام أسـيرًا، لـدى خبيـز، كمـا فـي جعـل الجسـد يقـاوم مـا يفـرض عليـه «بالكـرم والأمـان» و«التّغذيـة الجيّـدة». ثمّـة فـي هـذه الفتنـة مـا يذكّـر بافتتـان جـاك دريـدا بالجـورب الـذي يشـبه العضـو الجنسـيّ الذّكـريّ والأنثـويّ معًـا، أو باللـوم البديـع الـذي وجّهـه إلـى حداثـة عصـره ماركـس، غروشـو ماركـس طبعًـا، لأنّهـا بعـد قـرن ونصـف لـم تسـعف فـي جعـل فراشـه أوثـر مـن فـراش مـاري أنطوانيـت. إلّا أنّ هـذه الفتنـة المرحـة تسـتعصي علـى التّحليـل الدّقيـق.

فإلـى عنصـرَي المفاجـأة والتّواضـع الخـادع فـي اسـتخدام الهشاشـة أصـلًا (الرّقّـة، الأمـان)، وإلـى العجـز عـن توقّـع اسـتخدامات أخـرى لهـذه العناصـر، إلّا حيـث يحّددهـا «الكاتـب»، ربّمـا تكمـن الفتنـة أيضًـا فـي النّضـارة التـي تعيـد هـذه الكلمـات الإيحـاء بهـا. لا يفـي مـا سـبق هـذه الفتنـة حقّهـا، إذ إنّهـا تظـلّ أشـدّ ألفـة وسـحرًا، إلّا أنّـه يسـمح بتبيـان بعـض محاذيرهـا.

فالبحث عن مثالات فاتنة، وبخاصّة في موضوعي الصّورة والحدث، قد يتحوّل شجرة التي تخفي غابة، فلا يرى النّاظر غيرها، سادرًا في شمول نظرته، حيث إنّه وحده من يقرّر متى وكيف يستخدم مصطلحه، الذي لا يستحيل مفهومًا، أي أداة للإستخدام (وربّما كان هذا أحد عوامل فتنته)، لأنّه يتقدّم وحيدًا فريدًا، دون شبكة صلات بمفاهيم أخرى. كما في افتراض خبيز الضّمنيّ أنّ ثمّة منطق واحد تسمح به عولمة لا غالب لها، وقسوة الإقصاء المعمّم الذي يستتبعه هذا الافتراض. ذلك الشّمول أيضًا ما تستتبعه لدى صادق فكرة «البيات في حضرة الجسور» واكتساب الموت (وقد رأينا أنّه الرّثاء) غاية. والحقّ أنّ المجتمع هو دائمًا فئات تحيا فوق جسور وخطوط مسارب غير منظورة كما لاحظ جيل دولوز، ومن القسوة بمكان أن نطلب ممّن يحيا على خطّ اتّصال أن ينزل إلى حضرة الجسر. أمّا البيات فشأنه يسير، فهو أيضًا من مقامات الموسيقى الشرقيّة، ويروى أن اسمه، في إحدى اللغات الإيرانيّة، إنّما يعني «التّرحّل».

ثراء التّناقضات لا تختنق «الكتابة» هذه إذ إنّها تضمّ تناقضات داخليّة تدرأ عنها خطر الشّمول، وتثريها بتوتّر دائم دون انقطاع. فعلى الرّغم من سطوة الصّورة وهيمنتها على الحياة، إلّا أنّ حياة أخرى تظلّ ممكنة

حيـث ترتقـي فيهـا «الملامسـة علـى النّظـر» (صـادق)، إذ إنّ الصّـورة حيـن تنفـي الأكثريّـة مـن إطارهـا تسـمح لهـا بالمقابـل بالعيـش فـي «ظـلّ الرّقّـة» (صـادق). إلّا أنّ الرّقّـة نفسـها ليسـت مسـطّحة موحّـدة، فالرّقّـة التـي تبعثهـا فينـا جـروح الآخـر وقروحـه وتسـمح لنـا بترميـم تالـف جسـده وذاكرتـه (خبيـز) هـي أيضًـا مـا يربـك لأنّهـا تذَكّـر ببشـرة وجلـدٍ كانـا طويـلًا عرضـة للتّجنّـب والتّناسـي.

والأنـا المتكلّمـة أو المُتَخيِّلـة هـي بيـن طاغيتيـن، اللغـة والجسـد، لا حـدّ نهائيًّـا لصراعهمـا عليهـا لأنّ كلًّا منهمـا يعمـل فـي الآخـر. والجسـد نفسـه جسـدان ـ ينبغـي التّفكّـر فـي علاقاتهمـا وفـي قـدرة المـرء علـى التّنقـل مـا بينهمـا وآثـار ذلـك ـ فجسـد ينفصـل عـن مادّتـه ليتقـوّم باللغـة والمخيّلـة وحدهمـا، وجسـد يقـاوم بالكسـل والجنـس والأمـان.

و كذلـك حـال «الزّمـن»، حيـث الحاضـر مسـتحيل لأنّ الزّمـن، كمـا لـدى القدّيـس أوغسـطين، ينقسـم باسـتمرار إلـى مـاضٍ ومسـتقبل، إلّا أنّ الزّمـن أيضًـا هـو الحاضـر الـذي يتأبّـد وينفتـح أفقًـا لا محـدودًا، كحـال النّظـرة إلـى رسـم دافيـد لمـاري أنطوانيـت، وقراءتـه فـي وصفـه صـورة. فالصّـورة نفسـها علـى نوعيـن: اللوحـة والصّـورة الفوتوغرافيّـة، وفـي حيـن يلـوّح صـادق ميّـالًا إلـى قراءتهمـا

بالطّريقـة عينهـا، ينبّـه خبيـز إلـى هـذا الإختـلاف حيـن يسـتدعي صـورة كارتـر ـ المنتحـر بعدهـا ـ للنَّسـر الـذي ينتظـر مـوت طفـل سـودانيّ، ليقـرأ فـي ضوئهـا رسـم مـاري أنطوانيـت. فالصّـورة، حيّـةً كمـا هـي، تكـوي بالعـار وتوثّـق العنـف، إلّا أنّهـا تظـلّ فقيـرة إلـى متخَيَّـل خارجهـا، وإلـى لغـة تحكيهـا وإلـى الحـواسّ الأخـرى. أمّـا فـي اللوحـة، فيسـع أفيقـدور أريخـا أن يحجـب سـلطته (وهـو مـا لا تسـتطيعه الكاميـرا) وأن يحمـل إلـى قماشـة اللوحـة بـرودة ظهـره وحرارتـه، ولحمـه وعريـه، فيختـزن فـي القماشـة، وفـي دعوتـه للتّخلّـي عـن «التّأويـل الباصـر والتّبحّـر» (صـادق) الحـواسّ كلّهـا.

فالدّعـوة إلـى الإخـلال بمراتـب الحـواسّ، وإنـزال الإبصـار عـن عرشـها اليـوم (كان السّـمع سـيّدها قبـل «الأنـوار») تختـرق معظـم أعمـال وتأمّـلات «الكتابـة» اللبنانيّـة اليـوم.

خاتمـة موقّتـة تشـكّل هـذه التّجربـة المحاولـة الأولـى «للكتابـة» والحيـاة «مـا بعـد الحـرب»، وفـي ظـلّ الظّـروف السّياسـيّة والإجتماعيّـة والتّقنيّـة التـي نعـرف. ويشـكّل تنكّبهـا عـن الخطابـات والإشـكاليّات الجاهزة شـرطًا لنزاهتها الفكريّـة، كمـا أن تنكّبهـا عـن العلـوم الإنسـانيّة وطرائقهـا المكرّسـة يشـكّل شـرطًا لرؤيتهـا للمسـتقبل، الـذي لا تسـمح هـذه العلـوم بالإمسـاك بـه وتناولـه ولا بوضـع أولويّاتـه.

هـذه «الكتابـة» المسـكونة بالمسـتقبل تـرى، في «جسـور» شـكر وصـادق، فـي الاتّصـال شـروطًا للمسـتقبل، لـذا فهـي لا تنفـكّ تدقّـق فـي «الأنـا» و«الآخـر»، وفـي مـا يضمّـه كلّ «أنـا» مـن «آخـر»، وتدقّـق فـي عمليّـة الاتّصـال ومسـاره بينهمـا، وبخاصّـةٍ فـي شـروط هـذا الاتّصـال، وتفـاوت حظـوظ الأفـراد، كمـا المجتمعـات، مـن هـذه الشّـروط ومن القـدرة علـى الاتّصـال، بحسـب بنيـة كلّ منهـا واسـتعداده.

لـذا فهـذه «الكتابـة» (أدبًـا واجتماعًـا وعمـارةً وسـينما... الـخ.) ربّمـا تكـون الـرّدّ الحقيقـيّ الأوّل والأكثـر تقدّمًـا علـى تحدّيـات التّطويـر والمسـتقبل. ولهـذا نحتـاج وقتًـا «لنفـرح بالنّجـاة»، أي لنفـرح بالحيـاة ونسـتعدّ لهـا. فهـذه «الكتابـة» فنًّـا حقيقيًّـا، مرحًـا ورقّـةً وأمـلًا وعنفًـا، هـي مسـاحة حقيقيّـة للتّنفّـس.

بـلال خبيـز، **العولمـة وصناعـة الأحـداث الزائلـة**، جمعيّـة «أشـكال ألـوان»، أشـغال داخليّة ٢، بيروت، ٢٠٠٤.

وليـد صـادق، **إكتسـاب المـوت ـ غايـات الفـنّ والمبيـت فـي لبنـان**، (مقـال)، مجلّـة الآداب، بيـروت، ٢٠٠٤.

الضّحك: باروديا «كلمن»

تمهيد الباروديا، بحسب محكمة التّمييز الفرنسيّة، تهدف إلى الإضحاك وليس إلى الإيذاء. مثل هذا التّمييز يفترض ضحكًا خاصًّا وخالصًا من الشّوائب وسوء الطّويّة. بيد أنَّ للضّحك وجوهًا كثيرة: الضّحك العفويّ البريء، والسّاديّ العنيف أيضًا، الضّحك الرّفيع وذاك الخسيس، الضّحك المُطمئِن الحاني كما الضّحك المُقْلِق والقَلق. إلى الضّحك الذي يجمع، ثمّة الضّحك الذي يستبعد وينصب المُسْتَبْعَد رميةً لنباله.

سوّد الكتّاب والفلاسفة مجلّداتٍ ومصنّفاتٍ لا تحصى حول الضّحك، من ديكارت إلى فرويد مرورًا بنيتشه وبرغسون وبودلير وانتهاءً بكونديرا، ولا يزال الضّحك بحرًا لا يُراز قراره. غير أنّ للضّحك ميزات جديدة في عصرنا. فهل أصبحت «خصيصة الجنس البشريّ»، بحسب ديكارت، «سرطان عصرنا» على ما كتب فرانسوا كزافييه أجافون في أحد أعداد مجلّة Le Philosophoire «مشغل الفلسفة»؟ فالضّحك، بحسبه، أحد

تابوهـات عصرنـا إن لـم يكـن «التّابـو» بامتيـاز. فمرفوعًـا إلـى مرتبـة القِيَـم، يصيـر الضّحـك سـلاحًا ودواء. الضّحـك فـي مواجهـة مشـاكلنا الحياتيّـة والوجوديّـة، الضّحـك الـذي يغسـل مخـازي السّياسـة وانهيـارات البورصـة. الضّحـك بحسـب أجافـون يزيّـف طـرح المشـاكل ويقفـل النّقـاش، لأنّ الحقيقـة لا تحملهـا إلّا المأسـاة! إلّا أنّ مـا يعتـرض عليـه أجافـون فـي الحقيقـة هـو كـون الإنسـان الغفـل ملزمًـا فـي أيّامنـا بالضّحـك، بـأن يكـون ظريفًـا مضحـكًا، فـي حياتـه وعملـه وصداقاتـه وعائلتـه وإلّا اسـتُبعد منهـا جميعًـا. المفارقـة الأخطـر هـي فـي الجنـس. علـى المـرء أن يكـون مضحـكًا كـي يضاجـع، علـى مـا يـرى. لـذا فالضّحـك الـذي يفتـرض بـه أن يذيـب أسـطوريّة الجنـس أضحـى المعبـر الوحيـد إليـه.

بعيـدًا عـن مثـل هـذا النّقـاش النّظـريّ والمكلـوم (ألـم تثبـت ثـورات العـرب فعاليّـة الفكاهـة فـي التّعبئـة الجمعيّـة وتأصّـل المـرح فـي طبـع كلّ اعتـراض حقيقـيّ فـوق تأصّـل الغضـب؟)، فـإنّ مـا تسـعى إليـه هـذه المقالـة ـ الباروديـا ليـس إضافـة مسـوّدات جديـدة إلـى مـا قيـل، بل إزجـاء تحيّـة علـى أرضـه، أرض اللغـة العربيّـة، إلـى أحمـد بيضـون، أحـد أبـرع كتّابهـا المحدثيـن، إن لـم يكـن أبرعهـم، فـي فـنّ الإضحـاك الرّفيـع.

لا إضحـاك ولا إيـذاء إذًا، بـل مجـرّد تحيّـة ودٍّ ومشـاركة.

لســان العــرب: مــادّة ض ح ك الضَّحِـكُ: معــروف، ضَحِـكَ يَضْحَـك ضَحْـكًا وضِحْـكًا وضَحِـكًا أَربـع لغات...وفـي الحديـث: يبعـث اللـه السّـحابَ فيَضْحَـكُ أَحسـنَ الضَّحِـكِ؛ جعـل انجـلاءه عـن البـرق ضَحِـكًا اسـتعارةً ومجـازًا كمـا يفْتَـرُّ الضّاحِـكُ عـن الثَّغْـر، وكقولهـم ضَحِكَـتِ الأرضُ إذا أَخرجــت نباتهــا وزَهْرَتهــا... والضَّحَّــاك مَــدْح، والضُّحَكَــة ذَمٌّ، والضُّحْكَـة أَذَمُّ... والضَّحِـكُ: ظهـور الثّنايـا مـن الفـرح... والضَّحْـك: العسـل، شـبّه بالثَّغْـر لشـدّة بياضـه؛ والضَّحْـكُ أَيضًـا: طَلْـعُ النَّخْـل حيـن يَنْشَـقُّ، وقـال ثعلـب: هـو مـا فـي جــوف الطَّلْعة...والضَّحْــك: النَّــوْرُ... والضَّحْــك: المَحَجَّــة... وضَحِكَـتِ المـرأةُ: حاضـت؛ تَضْحَـكُ الضَّبْـعُ لقَتْلـى هُذَيْـلٍ، وتَـرى الذّئـبَ بهـا يَسْـتَهِلّ قـال أَبـو العبّـاس: تضحـك ههنـا تَكْشِـرُ، وذلـك أن الذّئـب ينازعهـا علـى القتيـل فتَكْشِـر فـي وجهـه وَعيـدًا فيتركهـا مـع لحـم القتيـل ويمـرّ... وأَضْحَـكَ حَوْضَـه: مـلأه حتّـى فـاض، وكأَنَّ المعنـى قريـبٌ بعضُـه مـن بعــض لأنّــه شــيء يمتلــئ ثــمّ يفيــض، وكذلــك الحيــض... والضَّحُــوكُ مــن الطُــرُق: مــا وَضَــح واســتبان؛ والضَّحُــوك: الطّريـق الواسـع؛ وطريـق ضَحَّـاك: مُسْـتبين؛ ورأيٌ ضاحِـكٌ ظاهــر غيــر ملتبــس.

مــن الواضــح أنّ كلّ معانــي الجــذر ض ح ك تشــير إلــى «تكشّــف الشّــيء عــن آخــر هــو مــن الأصــل بضعــة تــدلّ

إليـه أو كانـت خبيئـة فيـه»: تكشّـف الأرض عـن نباتهـا، والفـم عـن الأسـنان (فـي اسـتعارة لبيـاض الأسـنان أتـت بمعـانٍ لاحقـة) وتكشّـف الحـوض عـن المـاء والمـرأة عـن الـدّم المخبـوء فـي رحمهـا، فضـلًا عـن تكشّـف الأرض عـن طريـق واضـح واسـع... الـخ.

مـا دلالـة اتّفـاق معانـي لفظـةٍ مـا؟ هـل مـن سـرّ فـي أحـرف اللغـة العربيّـة قـد يتكشّـف لنـا إن كان معتمدنـا كتـاب أحمـد بيضـون «كلمـن» ونظريّـة الشّـيخ عبـد اللـه العلايلـي فـي مقدّمتـه لـدرس لغـة العـرب كلا الكتابيـن صـدرا عـن دار الجديـد.

يعتبـر فردينانـد دو سوسـور مؤسّـس الألسـنيّة أن العلامـة signe هــي اعتباطيّــة arbitraire أو تحكّميّــة ـ فــي ترجمــة العلايلـي لهـذه الصّفـة الأخيـرة. أي أن لا علاقـة عاقلـة أو سـببيّة أو منطقيّـة بيـن اللفـظ أو الصّـوت وبيـن المعنـى إلّا المصادفـة أو المواضعـة. أمـا العلايلـي فيخالـف هـذا المبدأ معتبـرًا أنّ لـكلّ حـرف فـي العربيـة معنـىً مخصوصًـا، ليـس فقـط كمثـل أن النـون الـدواء والحـوت، والبـاء النـكاح، بـل أيضًـا أنّ للأحـرف معانـي عامّةً كالبُطـون والمَلَكَـة والانجماع والتّفشّـي، ينتـج مـن اجتماعهـا أنّ معنـى الكلمـة لا يجيئهـا اعتباطًـا بـل ينبـغ مـن ائتلافـات وعلاقـات معانـي الحـروف. يضـرب بيضـون مثـالًا عـن هـذه النّظريّـة، فبعـد أن يحـدّد

العلايلـي إثـر معايشـته المعجـمَ عقـودًا طويلـة جـدولًا بـدلالات الحـروف، يأتـي بيضـون فيقـول: «نحـن نؤثـر تأويـل «شـجر» بـدلالات حروفهـا المثبتـة فـي جـدول العلايلـي. فـإذا دلّـت الشّـين علـى «التّفشّـي بغيـر نظـام» (تشـابك الفـروع والأغصـان) ودلّـت الجيـم علـى «العِظَـم مطلقًـا» (ضخامـة الجـذع والفـروع) ودلّـت الـرّاء علـى «المَلَكَـة» (تمكّـن الجـذور فـي الأرض) حصلـت لنـا صـورة دقيقـة جـدًّا للشّـجرة».

أمّـا بيضـون نفسـه فيقـدّم نظريّـةً لا تخـرج كثيـرًا علـى العلايلـي، فهـو ينطلـق مـن أنّ لغـةً فـي ثـراء العربيّـة يسـتحيل أن تنتـج عـن محـاكاة الطّبيعـة وأصواتهـا ولـو كثـرت الحيـل المجازيّـة. لـذا يَفتـرض أنّ لغـة العـرب تعرّفـت، بصـورة غيـر واعيـة لعملهـا، الصّـورة الحسّـية الحركيّـة للصّويتـات والأحـرف، أي صـورة إصـدار الصّـوت كمـا يشـعر بهـا مُصْـدره وليـس بحسـب الدّراسـة الفيزيلوجيّـة، ويفتـرض أنّ الإحسـاس بإصـدار الصّـوت هـو الـذي يعطـي الحـرف معنـاه المثبـت فـي جـدول العلايلـي (الـذي لا يعتـرض عليـه أحمـد بيضـون فـي العمـق). فالنّـون تـدلّ علـى «البُطـون» لأنّهـا تلـوح كأنّهـا صـادرة مـن البطـن، والميـم علـى «الانجمـاع» لأنّ المـرء يجمـع شـفتيه لإصدارهـا ومـن الانجمـاع تأتـي الجماعـة والميـم علامـة

الجمـع، ومـن «البُطـون» تأتـي «البطـن» علامـة المـرأة لـذا كانـت نـون النّسـوة (ولا يفسّـر هـذا تـاء التّأنيـث!)، والـرّاء تــدلّ علــى «المَلكــة» مــن تكرارهــا فــي الــرّأس R roulée، الـخ.

لكــنّ الكاتــب لا يكتفــي بهــذا بــل يضيــف أنّ تراكــب الأحـرف ليـس فقـط تراكـب معـانٍ بـل أيضًـا علاقة إحسـاس فيزيولوجــيّ باتّجــاه هــذه الأحــرف وطرائــق ومواضــع نطقهـا فـي أعضـاء الـكلام. مثـال ذلـك فعـل «بلـع»/ فالبـاء مـن حـروف الشّـفة والـلام مـن حـروف الفـم والعيـن مـن حــروف أقصــى الحلــق، ومــن البــاء إلــى الــلام فالعيــن يرتســم مســار اللقمــة.

وإذ يسـعى بيضـون إلـى نفـي التّحكّميّـة حتّـى عـن علاقـة الحـرف بالمعنـى فإنّنـا نكتفـي بمـا دون ذلـك ونسـعى إلـى اكتشـاف سـرّ الضّحـك بحسـب طريـق العلايلـي الـذي أثبت فـي جدولـه أنّ:

الضّـاد: يـدلّ علـى الغلبـة تحـت الثّقـل. (أي علـى رسـوخ أصـل ثقيـل).

والحــاء: يــدلّ علــى التّماســك البالــغ، وبالأخــصّ فــي الخفيّــات، ويــدلّ علــى المائيّــة.

والكاف: يدلّ على الشّيء ينتج عن الشّيء في احتكاك.

ولكـن إذا كان الضّحـك تكشّـف شـيء عـن آخـر، ألـم يكـن

بالوسع الاكتفاء بالضّاد والكاف، وما هو سرّ الحاء؟

لننظر إلى معنى الجذر ض ك ك (وهو ثنائيّ مضعّف، مثل دقّ ورقّ، وهو ما يجعله احمد فارس الشّدياق أصلًا للّغة التي تشتقّ بحسب قوله من عرض الثّنائي المضعّف على أحرف الأبجديّة، على نحو: نكّ، نكب، نكت، نكث، نكج، نكد، نكر...الخ). ض ك ك: ضكّه وضكضكه غمزه غمزًا شديدًا وضغطه، وضكّه بالحجّة قهره وضكّه الأمر كرّبه والضّكّ الضّيّق. يتحصّل إذًا أنّ «الضّكّ: نتوج شيء عن الغلبة تحت ثقل آخر» أي الضّغط والضّيق والقهر من الغلبة. فيبدو واضحًا أنّنا في أمسّ الحاجة إلى من يرفع الثّقل ويحيل قهر الغلبة إلى ضحكٍ أبلج. لكن قبل أن ندلي بدلونا في الضّحك، سنردّ على الشّدياق عبر تقليب عين الفعل (أي حرفه الوسيط) وليس لامه، عارضين كذلك جدول العلايلي على امتحان بسيط للتّأكّد من انطباقه على هذه العيّنة. ويسهّل علينا الامتحان كوننا قد حصرنا معاني «ضكّ» و«ضحك» وعلينا اكتشاف ما تغيّره عين الفعل.

في لسان العرب، لم نجد سوى تسعة جذور نقلنا تعريف اثنين منها («ض ك ك» و«ض ح ك») فتبقى سبعة هي «ض ب ك» (و«ض م ك» وهي لغة أو لهجة فيها تقلب الباء إلى ميم وتحافظ على المعنى نفسه،

وحركـة الشّـفاه فـي البـاء والميـم متقاربـة)، و«ض ر ك» و«ض أ ك» و«ض ن ك» و«ض وك» و«ض ي ك». فـإذا استغنينا عـن الميـم بقيـت ستّة أحـرف هـي الهمـزة والبـاء والـرّاء والنّـون والـواو واليـاء. فلنعـرض لمعنـى كلّ حـرف ثـمّ للكلمـة التـي يكـون عينهـا ولنخلـص مـن ذلـك إلـى امتحـان مناسـبتهما مقتصريـن مـن معانـي الأحـرف فـي جـدول العلايلـي علـى مـا يفيدنـا دون ذكرهـا جميعًـا.

الهمـزة: يـدلّ علـى الجوفيّـة... وعلـى الصّفـة تصيـر طبعًـا ض ء ك: رجـل مضـؤوك مزكـوم. فانتقـل نشـوء الشّـيء بفعـل الاحتـكاك عـن شـيء رأسـه متوجّـه نحو الخـارج (كمـا تفترض نظريّـة بيضـون الحركيّـة ـ الحسّـيّة) إلـى وسـاطة الجوفيّـة. فمـا يتوجّـه إلـى الخـارج إنّمـا هـو جـزء مـن الجـوف كمـا أن صفـة اتّجـاه الأشـياء إلـى الخـارج لا تعـود عارضـة بـل تصيـر طبعًـا (إلـى أن يشـفى الرّجـل بالطّبـع).

البـاء: يـدلّ علـى بلـوغ المعنـى فـي الشّـيء بلوغًـا تامًّـا ض ب ك: الضّبيـك أوّل مصّـة يمصّهـا الرّضيـع مـن ثـدي أمّـه، واضبأكّـت الأرض خـرَج نباتهـا.

فتمـام مـا ينتـج عـن المـرأة الولـد ثـم إرضاعـه، وكـذا نتـاج الأرض النّبـات. فالأصـل الرّاسـخ يهـب تمـام المعنـى ونهايتـه لمـا ينتـج عنـه.

الـرّاء: يـدلّ علـى الملكـة. ض ر ك: الضّريـك الفقيـر اليابـس

الهالـك سـوء حـال، والضّريـك النّسـر الذّكـر وضُـراك مـن أسـماء الأسـد وهـو الغليـظ الشّـديد عَصَـبَ الخلـق فـي جسـم.

والواضـح أن مـا يجمـع سـوء الحـال البالـغ إلـى شـدّة الذّكـر أو كلّ غليـظ شـديد عصـب الخلـق هـو القهـر والقـوّة وتمكّنهمـا فـي الشّـيء (النّسـر) أو منـه (الفقيـر الهالـك). فأيًّـا كان منصـرَف الضّغـط والإكـراه وفـي أيّ اتّجـاه فـإنّ المشـترك هـو التمكّـن والشّـدّة فـي كلـي المعنييـن.

النّـون: يـدلّ علـى البُطـون فـي الشّـيء أو علـى تمكّـن المعنـى تمكّنًـا تظهـر أعراضـه. ض ن ك: الضّنـك الضّيّـق مـن كلّ شـيء... وكلّ مـا لـم يكـن مـن حـلال فهـو ضنـك. ويقـال للضّعيـف فـي بدنـه ورأيـه ضنيـك... والضُنكـة الـزّكام وامـرأة ضنـاك ثقيلـة العجيـزة ضخمـة.

فالفـرق بيـن الضّـكّ والضّنـك إذًا واضـح وهـو اختـلاف اتّجاه القهـر والضّغـط بيـن أن يكـون موجّهًـا نحـو الخـارج إلـى أن يصيـر باطنًـا فـي الشّـيء (الأكل غيـر الحـلال، الضّعـف فـي البـدن) أو مكينًـا ظاهـرًا للعيـان (الـزّكام، ضعـف الـرّأي، ضخامـة العجيـزة).

الـواو: يـدلّ علـى الانفعـال المؤثّـر فـي الظّواهـر. ض وك: تضـوّك فـي عَذرتـه: تلطّـخ بهـا.

فمـا ينتـج هنـا (مـن المؤخّـرة) هـو انفعـال ينتـج عـن

الفاعل ويؤثّر في ظاهره، إذ يتلطّخ به شخصيًّا، مع ما يتسبّب له هذا فيه من قهر وغيظ.

الياء: يدلّ على الإنفعال المؤثّر في البواطن. ض ي ك: ضاكت النّاقة أي لم تقدر أن تضمّ فخذيها على ضرعها من شدّة الحرّ.

فإذ تنفعل النّاقة بالحرّ وتقع تحت وطأته فإنّها تعجز عن ضمّ فخذيها على ضرعها دون أن يتأثّر ظاهرها، بل إنّ عجزها هذا يعني انكشاف بطنها.

حتّى الآن نجحنا في مقاصدنا، فانطبق جدول العلايلي وطاش سهم الشّدياق، عظيم ولكن... متى الضّحك؟

يلوح أنَّ الاكتفاء بالقول أنَّ الضّحك تكشّفُ شيء عن آخر لا يكفي لتمييز الضّحك عن المفردات التي استعرضناها. فلنعد إلى التّعريف الذي اقترحناه: «تكشّف الشّيء عن آخر هو من الأصل بضعة تدلّ إليه أو كانت خبيئة فيه». أي إنّ مفهوم الخفاء الأصليّ لما يتكشّف عنه الأصل مفهوم هامّ في تكوين الضّحك.

وفي جدول العلايلي: الحاء يدلّ على التّماسك البالغ (كون النّاشئ «بضعة من الأصل») وبالأخصّ في الخفيّات (مفهوم الخفاء) ويدلّ على المائيّة... لنضع المائيّات جانبًا بعض الشّيء ونحتفل بانتصارنا.

الشّيء الذي ينتج عن شيء راسخ الثّقل ليس متعيّنًا.

أمّا سرّ الضّحك فهو في الحاء التي تشدّ الأصل إلى الفرع شدًّا متماسكًا وتخفي الفرع في الأصل حتّى يفاجئنا انكشافه فنضحك. والضّحك بحسب ملاحظة نافذة لكلود ليفي ـ ستروس، مفاجأة تسنح للفكر.

ليس هذا كلّ شيء. فلقد حصرنا المعاني الأوّليّة للضّحك في هذه الانكشافات الخمس: نبات الأرض، أسنان الثّغر، دم الحيض، ماء الحوض، الطّريق الواسع. لنحاول الآن أن نحدّد معنًى أوّليًّا واحدًا هو الأصل على ما نزعم، فنستثني الطّريق والحوض لأنّ اكتشاف المرء لأسنانه أو للحيض، والحاجة إلى تسميتهما، لا بدّ سابقان على تمهيد الطّرقات وبناء الأحواض. كما سنتجنّب نبات الأرض لأنّ ثمّة ألفاظًا أخرى مخصوصة له قريبة الجذور مثل اضبأكت الأرض، فضلًا عن أنّ خروج النّبات قلّما يكون مفاجئًا أو كشفًا لخبيء يغيب حتّى لحظة انكشافه. فالغالب في واحات الصّحراء أن يبقى فيها نبات وشجر كالنّخل طيلة أيّام السّنة.

تبقى أسنان الفم ودماء الحيض. لئن كانت الأسنان ليست بالمفاجأة بل هي غالبًا ما تظهر في حالة أو في أخرى (التّكشير، الأكل)، فإنّ في وسعنا تعداد حالات يكون فيها حيض المرأة سببًا لظهور أسنان الرّجل (والمرأة): من الفرح بالبلوغ وقدرتها على التّزوّج أو قدرة الأب على تزويجها إلى تكشيرة الرّجل (الزّوج

مثـلًا) عندمـا يجبـره الحيـض علـى الامتنـاع عـن إتيانهـا بـل عـن ملامسـتها كمـا هـي الأعـراف القديمـة البدائيّـة التـي كانـت تنفـي المـرأة أيّـام الحيـض إلـى خـارج الاجتمـاع، فضـلًا عـن الفـرح بخصوبـة بطنهـا الواعـد بالنّسـل الكثيـر. اتّـكالًا علـى كلّ هـذا نزعـم أنّ المعنـى الأصلـيّ للضّحـك هـو حيـض المـرأة وظهـور دمهـا.

هـا قـد عدنـا دون أن نـدري إلـى مائيّـات الشّـيخ العلايلـي، فهـل أكثـر مـن الـدّم جمعًـا إلـى صفـة الخفـاء لصفـة المائيّـة ولتهالـك الجسـد مـن دونـه وتماسـكه بـه وبفضلـه؟

خـرج الشّـيخ ظافـرًا بجدولـه وخرجنـا بكلمـة يتيمـة تجعلنـا نفكّـر ألـف مـرّة قبـل أن نزعـم أنْ قـدْ «كان الضّحـك مـلءَ الأفواه».

أحمد بيضون، **كلمن**، الطبعة الأولى، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٧.

الانحنـــاء على جثّة لبنـــان

فـي بينالـي البندقيّـة العالمـيّ، ٢٠٠٧، وفـي إطـار المشـاركة اللبنانيّـة الأولـى مـن نوعهـا، قـدّم الفنّـان وليـد صـادق عمـلًا بعنـوان «الحـداد فـي حضـور الجثّـة» طـرح فيـه مـا يلـوح لنـا أسـئلة بالغـة الأهمّيّـة عـن عجـز اللبنانيّيـن عـن الحـداد ـ معًـا، وكيـف تـمّ إفـراغ الدّمـاء المؤسّسـة للوطـن مـن وطأتهـا الرّمزيّـة وذلـك مـن خـلال الهـرب إلـى غنائيّـة مظفّـرة عـن الوطـن الحلمـيّ.

هــذا العجــز المزمــن تبــدّى مــرارًا فــي التّاريــخ اللبنانــيّ القصيــر، وهــو يهــدّد مــرّة جديــدة لبنــان المعاصــر، بعــد انتهـاء معركـة التّحريـر وفـي خضـمّ معركـة الاسـتقلال، إلـى حــدّ أن الجثّــة التــي قــد يوجــب علينــا أن نبكيهــا قــد لا تكـون هــذه المــرّة ســوى جثّــة الوطــن نفســه.

لــم ينشــر صــادق بعــد نصّــه بالعربيّــة، لــذا لا محيــد عــن تمهيـد لا يخلـو مـن بعـض تلخيـص، مُخِـلٍّ وناقـص ضـرورةً، تمهيـدًا لمماشـاته، وعجـزًا عـن مجاراتـه، إلـى تخـوم النّقاش

الـذي نحسـب أنّـه لازم للخـروج مـن الزّمـن اللبنانـيّ الدّائـريّ والدّمـويّ.

الحـداد: زمـن حضـور الجثّـة تبـدأ الرّحلـة فـي قاعـة عـزاء حديثـة البنيـان، ناصـع بيـاض جدرانهـا، خاليـة مـن شـواهد آلام المسـيح وقيامتـه. يغـدو البيـاض إذًا أفقًـا لا يسـع الميـت أن يتخطّـاه نحـو خـلاص نهائـيّ. التّابـوت المفتـوح يجعـل حضـور الجثّـة يخـرس ألسـن الحكواتيّيـن الذيـن، مـا إن ينطـوي علـى صاحبـه، سيشـرعون فـي الحكايـة التـي تجعـل الميـت ميتًـا والفـراغ الـذي تركـه بياضًـا مـا بيـن الكلمـات.

فـي القاعـة أيضًـا، المترمّلـة Not yet widow (تمييـزًا لهـا عـن وضـع الأرملـة الـذي لـم تبلغـه بعـد، ولـن تبلغـه قبـل أن يغـادر «زوجهـا» نحـو الحكـي). المترمّلـة، فـي وصـف صـادق، هـي التـي أسـقط فـي يدهـا اسـمٌ لا تـدري مـا تفعـل بـه. إسـمٌ فائـضٌ لا مسـمّى لـه، بعـد الآن، محـرقٌ فـي راحـة اليـد، وعلـى رأس الأنامـل.

يسـتعين صـادق بحكايـة هينريـش زيمـر ليثبـت أنّ الصّمت ضريبـة الجثّـة. لا يسـع الملـك أن يأخـذ الجثّـة لدفنهـا إلّا متـى غـار فـي الصّمـت أمـام سـؤال شـبحها. حيـن طـرح عليـه الشّـبح لغـزًا أخيـرًا، بَهُـتَ وتحيّـر، وظـلّ سـادرًا فـي صمتـه، عندهـا منحـه الشّـبح الجثّـة. والحـقّ أنّنـا نـرى فـي

حالـة البهْـت شـلل الفكـر، لا جدالـه مـع نفسـه، وعجـز الأفـكار عـن تخطّـي تحـدّي التّجربـة ـ الحـدّ، لا تناسـلها مـن هواجسـها.

أيًّـا كان الأمـر، لا شـكّ أنّ المـرء إذ يدخـل زمـن الحـداد يتقـدّم مثقـل الكتفيـن بحمـل إضافـيّ فائـض، حمـل الجثّـة التـي لـم تتبخّـر بعـد فـي فضـاء الحكايـا.

منتقـلًا مـن مسـتوى العائلـة إلـى الوطـن، يتسـاءل صـادق كيـف يمكـن للنّـاس أن يسـاعدوا المـرء علـى الاسـتعداد للمـوت والتّهيّـؤ لقبولـه (أي القيـام بمـا يبـدو وظيفـة المجتمـع الأساسـيّة)، إن كان هنالـك خـلاف علـى قيمـة المـوت نفسـه؟ لـم يسـمع أحـد دعـوات المثقّفيـن الكثيـرة إلـى التّوحّـد فـي ظـلّ العذابـات المشـتركة. ذلـك، فـي رأي صـادق، أنّ للمـوت معانـيَ كثيـرة وقيمـة متفاوتـة بحسـب الجماعـات والطّوائـف. وفـي ظنّـه، علـى مـا يلـوح، أنّ التّوحّـد لا يتـمّ سـوى فـي حضـور الجثّـة وزمنـه. لكـنّ الشّـهادة التـي يرفـع إليهـا المتحاربـون المختلفـون قتلاهـم تحرجهـا الجثّـة.

وحـده كان يسـمح بمثـل هـذا الصّمـت الواعـي، بحسـب صـادق، تمثـال الشّـهداء القديـم الـذي نحتـه يوسـف الحويّـك، مصـوّرًا «مترمّلتيـن» لا تتلامـس أصابعهمـا المحيطـة بإنـاء الرّفـات المترمّـد. لكـن سـرعان مـا تـمّ

استبداله، بما نحته الإيطالي مازاكوارتي الذي يصوّر، على العكس، الشّهداء حشدًا ومسيرةً (لا رفاتًا مترمّدًا) نحو النّصر والحرّيّة الظّافرة. عنى هذا الاستبدال، في نظر صادق المستشهد بكتاب غسّان تويني وفارس ساسين عن ساحة البرج، انتقالًا من حالة الحداد إلى الاحتفاء بالنّصر.

زمن الحداد الإيروسي يبدو زمن الحدادِ في حضور الجثّة إذًا زمنًا «إيروسيًّا» بامتياز متى تذكّرنا وصف أفلاطون في المأدبة لإيروس بأنّه ابن الإله والشّحّاذة، ذاك المتقلّب بين السّعادة والأسى، بين الصّحّة والمرض، بين الوصال والجفاء، دون أن يبلغ حدًّا لأيّ حال.

فالمترمّلة هي الفقيرة التي لم تفارق زمن الزّوجيّة ولم تفتح آفاق الآتي، والحاضرون بين التّفكّر في أثر المآل النّهائيّ الذي ينهي بالإخفاق كلّ المشاريع وبين عافية يحسدون عليها. إنّها، بخاصّة، اللحظة التي تسمح بابتكار المعنى، وهي «قابلته» على ما يصف سقراط، نقلًا عن ديوتيم، «الشيطان إيروس». بيد أنّ المعنى هنا لا ينبع من لقاء وجه بوجه، على ما في عمل إيمانوئيل ليفيناس، بل من المثول حول الجثّة، أي من الاجتماع في دائرة حول الحدّ النّهائيّ لأيّ معنى. لا وجهًا لوجه، بل التّحلّق بأنظار مصوّبة إلى مركز

الدّائـرة. المعنـى هنـا يأتـي مـن تـلازّ الأجسـاد التـي يسـمح لهـا حضورهـا معًـا بالخـروج مـن زمـن الجثّـة إلـى الحكايـة، أي إلـى زمـن اللغـة والتّواصـل، كأنّمـا سـؤال المـوت يفتـح أفـق المعنـى فـي الوقـت عينـه الـذي يشـكّل فيـه جـداره الأخيـر.

إلـى حـدّ مـا، يمكـن القـول إنّ وليـد صـادق يعمـل، علـى مـدى أعمـال عـدّة وبصبـر دؤوب، علـى نسـج حكايـة أخلاقيّـة تبحـث فـي بنـى اللقـاءات والمجتمـع، عبـر ردّهـا إلـى مفـردات لا محـلّ فيهـا للنّفسـانيّة: الأب والأبـن أو الإبنـة، الرجـل والمـرأة، الإنسـان والأرض، الجثّـة ومترمّلتهـا، الأجسـاد والجثـث، الجسـد والوجـه... الـخ.

لكـن اللقـاء الأصلـيّ ليـس لقـاء وجـه الآخـر، بـل لقـاء أجسـاد حيّـة فـي حضـرة جثّـة فـي غرفـة بيضـاء مـا بهـا مـن صـورة خلاصيّـة. فـي هـذا اللقـاء يجـد صـادق نـواة الاجتمـاع، لكنّـه يجـد أنّ مـا يمنـع اللبنانيّيـن منـه إنّمـا هـو اختلافهـم فـي تقديـر قيمـة المـوت. لـذا يمكـن الاسـتدراك عليـه أنّهـم فـي حقيقـة الأمـر لا يختلفـون علـى هـذا الأمـر. فصـادق يعلـم جيّـدًا، وهـو عالـج ذلـك فـي عمـل سـابق بعنـوان «جايـن لويـز تيسـيه»، أنّ المتحاربيـن جميعـا يحيلـون شـهداءهم وجوهًـا بـارزة السّـفور الواضـح، فـي حيـن يتلثّمـون هـم بالأقنعـة واللحـى والكنى. أي إنّ شـهداء المعـارك، أيًّـا كانـت وأيًّـا كانـوا، هـم دومًـا وجـوه حاضـرة

بـلا جثـث. تختـم أكفانهـم وتوابيتهـم علـى عجـل، ليكـون التّحلّـق حولهـم إعلانًـا عـن اعتـزاز الجماعـة بقدرتهـا علـى تقديـم ضريبـة الحـرب، لا صمتًـا فـي حضـور الجثّـة علـى طريـق المعنـى.

الفـارق بيـن اللبنانيّيـن إذًا ليـس فـي اختـلاف قيمـة المـوت، بـل فـي طبيعـة الجماعـة. فمنهـم جماعـة «محاربـة» وأخريـات ندعوهـا تجـاوزًا «مسـالمة»، أي إنّ الأخيـرة لا تحـلّ قتلاهـا الشّـهداء فـي إطـار معركـة تسـوير الجماعـة، بـل تسـوير الوطـن، إذا صدقـت بالطّبـع.

بالمقابـل، حيـن كانـت كلّ الجماعـات اللبنانيّـة متحاربـة، لـم تكـن اجتماعًـا موحّـدًا. ينبغـي إذًا البحـث عـن سـبب آخـر لهـذا الافتـراق المزمـن.

زمـن مـا بعـد الحـرب لا زمـن السّـلم يكفـي ربّمـا أن نتسـاءل عـن مبـرّر هـذه السّـهولة التـي يميّـز بها صـادق ما بيـن الوجـه والجسّـم، وبيـن الجثّـة والشّـهيد. يرجـع ذلـك حتمًـا إلـى نقطـة أصليّـة هـي الخـروج مـن زمـن الحـرب إلـى مـا بعدهـا، أي إلـى ذاك الـذي يسـمّيه صـادق تجـاوزًا زمـن السّـلم، ومـا هـو بسـلم. فبحسـب قولـه فـي «جايـن لويـز تيسـيه»، فـإنّ الوجـوه فـي زمـن الحـرب تتـوارى، مـا عـدا الشّـهداء السّـافرين، فـي التّشـبّه بالجماعـة وحياضهـا، أمّـا فـي زمـن «مـا بعـد الحـرب» فهـي تتلطّـى جاهـدةً فـي

سعيها إلى محو إزالة قلق الحرب ومعانيها وآثارها عن صفحة الوجه المليسة.

أي إنّ في الإمكان أن نحدّد في هذا الخروج من الحرب إلى ما بعدها نقطة الانطلاق في فكرة صادق عن استحالة السّفور اللبنانيّ، إذا ما كان السّفور يعني الاختلاط وفساد التّرتيب وآثار العيش ومواطن الاختلاف وسوء الفهم. في زمن الحرب وفي ما بعدها، يغيب الوجه الخاصّ الفرديّ السّافر ولا تحضر إلّا الأجساد أو وجوه الشّهداء المعلّقة على أسوار الجماعة.

الأيقونةُ والخلاص ابتلاعُ الأسئلة هذه الأجساد لا تنحو صوب الاجتماع واللقاء رغم تحلّقها حول أموات جماعاتها، ذلك أنّها لا تصمت حدادًا، بل تهزج، هاذية بخلاص جماعتها وانتصارها.

لا يمكن لزمن الجثّة أن يكون قابلة المعنى واللحمة ما لم يؤدّي سؤالها إلى بهت الفكر وتحيّره. لكن في حضور الأيقونة والقرآن، وهزج الشّهادة ما ردّ به الإنسان (أو توهّم الرّدّ) على سؤال الموت. لذا كانت إشارة صادق إلى غياب نموذج القيامة الخلاصيّ أساسيّة في رسم مشهده الأوّل في الغرفة البيضاء.

يصير التّخلّي عن أفكار الخلاص والمهدويّة والمسيحانيّة والقيامة والبعث والنّصر النّهائيّ على آفات الحياة

وشـرورها شـرطًا لازمًـا وأساسـيًّا كـي لا تبتلـع شـبكة الأوهـام والتّأويـلات المسـبقة سـؤال العيـش والمـوت وأسـئلة الاجتمـاع والزّمـن (كمـا فـي خطـاب سياسـيّينا)، محوّلـة إيّاهـا إلـى أقنعـة وأدلّـة زائفـة علـى مـا سـبق التّيقّـن منـه والإيمـان بـه.

علينـا إذًا التّمثّـل بباكيتـيّ الحويـك اللتيـن يسـميهما صـادق بــ «المترمّليتـن». رفـات مـن ذا الـذي ترمّلـت بـه وأيّمـت المسـيحيّة والمسـلمة معًـا وتنحنيـان عليـه حانيتيـن؟ ربّمـا يكـون لبنـان، الـذي ذات يـومٍ قريـب اقتـرح عليـه (وعلـى العـرب جميعًـا) حـازم صاغيـة أن يعلـن الاستسـلام والهزيمة أمـام الغـرب، فيمـا اقتـرح عليـه سـاطع نـور الديـن إعـلان الهزيمـة والاستسـلام أمـام النّظـام السّـوري. لبنـان ذا الـذي لا تعـده الأناجيـل ولا القـرآن بالبعـث والخلـود. جثّـة لبنـان علـى مـا نعايـن، سـواء لبنـان ـ الحلـم أو لبنـان ـ السّـاحة، بـدأت عملهـا النّشـط فـي الجانـب المظلـم مـن الكينونـة. ربّمـا، إذا مـا انحنينـا عليهـا، نصمـت معًـا، وندخـل معًـا فـي زمـن الحـداد، وربّمـا ـ ربّمـا ـ زمـن السّـلم والمعنـى.

وليد صادق، **الحداد في حضور الجثّة**، **بينالي البندقيّة** ٢٠٠٧.

الشعـــرُ في ضــوء القـــرف

ليـس فـي الإمـكان ربـط عـادل نصّـار بعبّـاس بيضـون، ولا بـأيّ شـاعر لبنانـيّ آخـر، حتّـى يوسـف بـزّي. إنّ شـعره، ببسـاطة، الأنتـي ـ شـعر، البصـاق علـى وجـه الأغنيـة، دون أن يكـون بمسـتطاع هـذا البصـاق حتّـى أن يبـرق. يتعلّـق شـعر عـادل نصّـار فـي «مشـروع شـهيد افتراضـيّ» بمـزاج أو بانفعـال غيـر مطـروق فـي الشّـعر عمومًـا، إذ ليـس يُبْنـى علـى الهـوى أو الغنـاء، ولا علـى الغضـب الهـادر أو السُّـخريّة القارصـة، ولا هــو وليـد الفـرح ولا السّــأم، ولا حتّـى الألـم، كمـا أنّ الرّوحانيّـة بعيـدة عنـه بعـد القضايـا الصّارخـة الشّـعارات، وهـو ليـس ممّــن تتولّـد قصائدهـم عـن شـغف باللغـة أو بوصـف مـادّة العالـم. لا شـيء مـن كلّ هـذا، لا ملحمـة ولا غنـاء ولا تصعيـد للنّوافـل أو للجسـد ولا تمجيـد حتّـى للأشـياء الباقيـات إثرنـا. شـعر عـادل نصّـار يصـدر، فـي ظنّـي، عـن منبـع واحـد، بكـر، هـو القـرف، حيـن يصيـر حالـة وجوديّـة أبعـد مـن الانزعـاج مـن أحـوال البـلاد والعبـاد. ليـس يسـعى عـادل إلـى اسـتيلاد هـذا

القـرف فــي نفوســنا، ولا يخاطبنــا عنــه، بــل هــو، حيــن يصـدر عنـه، يبتعـد عنـه، لكـن بعـد أن يكـون هـذا القـرف قـد حـدّد اتّجـاه الكتابـة واندفاعهـا. مـا يطرحـه علينـا هـو «شـعر» يسـتضيء فـي مسـيره بهـدي القـرف هـذا، فمـا يكـون الشّـعر فـي ضـوء هـذا الانفعـال الفريـد؟

يدلّنـا نصّـار أنّ كتابـة كهـذه تكتفـي بأقـلّ القليـل، بقـول الأشـياء كمـا تتبـدّى دون أي جهـد: «يـا أيّهـا القابعـون | علـى الجـدران | قريبًـا | سـتخوننا الذّاكـرة | ويعلـو صوركـم الغبـار | وتبهـت الألـوان | قريبًـا سـتجرؤ الأيـادي عليكـم | وتسـتبدلكم برسـومات عصريّـة». إنّهـا الأحـوال وقـد تخفّفـت مـن كل زينـة وتزويـق، كمـا حيـن يتحـدّث عـن السّـبب فـي انتهـاء حلمـه بالشّـهادة: «ربّمـا يكـون السّـبب الحقيقـيّ مـا حصـل تلـك الليلـة عندمـا كنّـا نشـرب البيـرة ونزلنـا مـن السّـيّارة لإفـراغ بولنـا فلـم نجـد سـوى حائـط مهمـل. اكتشـفت بعدهـا أنّـه يحمـل صـور شـهداء سـقطوا حديثًـا دفاعًـا عـن لبنـان. | اللعنـة لقـد بُلـتُ علـى صورتـي.»

حيـن يكـون القـرف، ينبغـي قتـل الشّـهداء (البـول علـى صورتهـم)، والأغنيـة: « أمّـي حيـن تعدّيـن | قهـوة الصّبـاح | أتذكّـر محمـود درويـش | وأيضًـا أخـي الـذي | قضـى نحبـه | رغـم أنّـك | لـم تحرميـه | يومًـا | رائحـة البـنّ»، أو فـي مكان

آخـر: «الأمّ لا تعيـش فـي القصيـدة»، وكذلـك «تفاجئنـي | صورتـك | وقـد مزّقهـا التّعـرّق | فـي محفظتـي».

حيـن يكـون القـرف، يجـدر بنـا حينهـا تكـرار البداهـات الأكيـدة: «علـى افتـراض | أنّ الأمـر | يسـتحقّ العنـاء، | مـن يأمـن للحـظّ | ولتصويباتـه الطّائشـة؟» أو «قبـل أن نتقـدّم | إلـى الأمـام | خطـوة إضافيّـة | أو أكثـر | لندقّـق | أو لنمعـن النّظـر | فثمّـة تفاصيـل | وشـياطين | وأسـرار | هنـاك»، فضـلًا عـن أنّ «الآراء | عدوّهـا الضّجيـج».

النّـكات بالطّبـع سـمجة، فالقـرف لا يتـرك مجـالًا لضحكـة حقيقيّـة: «كلّمـا سـألتك | قضـاء الليـل | بقربـك | تجهشـين فـي البـكاء | وتسـألينني بغبـاء | عتيـق | هـل عرف شـهداؤنا | الأبـرار | متعـة الإيـلاج» أو «فـي الحـرب المقبلـة | أرغـب فـي تبـادل الأدوار | مـع زوجتـي».

فـي مثـل هـذا القـرف المسـيطر، تحضـر اللغـة بوصفهـا أدوات مسـتعملة، ولا تـزال جاهـزة لـلأداء، كمثـل نعـت الآمـال بالمخادعـة أو اسـتخدام عبـارات كــ «تطأ المسـالك» أو «عتبـة الأربعيـن»، فضـلًا عـن الضّحكـة التـي «شـقّت عبـاب السّـماء» أو المـرأة التـي يقـول لهـا «تشـيعين الـدّفء» و«تصرفيـن صباحاتـك القصيـرة جـدًّا»... هـي لغـة مـن فضـلات لغـة مسـتعملة. لا حاجـة للبحـث أبعـد، والصّـور زخرفـة لا يتحمّلهـا مثـل هـذا المـزاج.

هـذا القـرف يقـول الأشـياء كمـا هـي، أي أنّـه، واقـع الأمـر، فضّـاح: «نرسـم المشـاريع | مـن جثثهـم | وينتهـون | صـورًا علـى جـدار»... أمّـا الذيـن نحبّهـم فنخبّئهـم فـي أدراج الذّاكـرة. لكنّهـم، حيـن رحلـوا، «انتقمنـا منهـم | أعلنّـاه وطنًـا | لا يصلـح لنـا | وتعلّقنـا علـى الصّليـب». هـذا المـزاج يقـدر علـى فضـح غوايـة اللغـة، فـي الشّـعارات والأسـماء: «مـاذا لـو أعدنـا | تشـكيل الحيـاة | مـن جديـد | وسـمّينا | قتلـى حـوادث السّـير | شـهداء». بـل لعـلّ القـدر الفـادح مـن الأخطـاء اللغويّـة فـي هـذا الكتـاب الصّغيـر انتقـام مـن هـذه اللغـة التـي بواسـطتها «ابتدعنـا آلهـة | مثـلًا أفـكارًا | وجعلنـا مـا يقـوم بيننـا مـن حـروب | جهـادًا فـي سـبيلها». يفضـح عـادل نصّـار، بقولـه الأشـياء كمـا هـي، كلّ جوانـب هـذه الحيـاة، فـي وطـن لا يصلـح لنـا، وثـورات تنتهـي علـى جـدران للبـول، علاقـات زوجيّـة وعائليّـة ينبغـي الحـرص عليهـا مـن فتنـة أوليـاء الأمـور، هـذا إن لـم تتفـكّك تلقائيًّـا، جمـوع تقمـع أفكارنـا، ولغـة تزيّـف كل هـذا وتخادعنـا.

هـل أضعنـا وقتنـا (وعشـرة آلاف ليـرة) فـي كتـاب يقـول لنا مـا نعرفـه، ونخبّئـه عـن أنفسـنا كلّ يـوم؟ بالطّبـع، لا. فهـذا الكتـاب يقـول لنـا أمريـن فـي غايـة الأهمّيّـة، بتقديـري. أوّلهمـا إنّ الإنسـان، مهمـا اسـتبدّ بـه القـرف، حتّـى مـن اللغـة، يعجـز ألّا يفكّـر وألّا يواجـه نفسـه بأسـئلة وجـوده،

أي الوقت والأمل: «الوقت يأكلني | يلتهمني | ويسألني بلؤم | هل أنت حرّ؟»... «للأمل كما، الوقت، ظلال | وأثار | في الوجوه | المتعبة». حتّى في قعر هذا القرف العارم، تظلّ تتلألأ، رغم إرادة الإنسان، لمعات تريه أبعد ممّا كان يرغب وأجمل ممّا كان يشتهي: «كلّما قرّرت | أنّه آن | أوان نوم أطفالنا | تحرّرين | شعرك | من عقدته».

أمّا ثانيهما، فهو أنّه يقول لنا كم الحياة، حين نصفها بما هي، إنّما هي نثار والقرف يكشف ألوانها الباهتة، وأنّ الشّعر، حينما يظلّ يلتمع، هو ما يتيح لنا احتمال الحياة والانتباه إلى أنّ فيها ما يستحقّ عيشه فعلًا، وهو ما يواجهنا به نصّار بعد أن يردّه فقط إلى جذوره الأليّة وإلى أسئلته الأوّليّة، إلى موادّه الخام، ويتركنا أمامها نبحث في ذواتنا عن لمعاتنا الخاصّة.

عادل نصّار، **مشروع شهيد افتراضيّ**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ٢٠٠٩.

رجـــــل من ســـاتـــــــــــــان

عن حياةٍ منخورةٍ بالموتِ أو عن برزخِ طرابلس

فـي «رجـل مـن سـاتان»، يكتـب صهيـب أيّـوب كتابـة لا تخجـل مـن أن يسـتحضر الاسـم مسـمّاه إلـى نَفَـس الروايـة وتنفّسـها. فهـذه روايـة الجسـد والمدينـة. لا روايـة عنهمـا. لـذا لا ينفصـل إيقـاع فصولهـا وجملهـا، إذا مـا دقّـق القـارئ، عــن لهـاث الشّـخصيّات وتسـارع زمــن المدينــة نفســها، ولا تنفصــل تراكيــب جملهــا عــن تســلّل التّجاعيــد إلــى وجوههـم، خصوصًـا مـع الفصـل الأخيـر. ذلـك أنّ الرّوايـة حيـن تريـد أن تصيـر البلـد (علـى مـا يسـميّ أهـل طرابلـس مدينتهـم) تمسـك خصيتيـه ـ أي البلـد ـ بقـوّة، تدمـي جلـود الشّـخصيّات بقسـوة وتتحـدّث مـن نافـذة يطـلّ بهـا المـوت الحانـي علـى الأحيـاء، نافـذة نبيـل ـ الشّـخصيّة المحوريّـة فـي الرّوايـة. ذلـك أن سـوائل الجسـد وحدهـا مـداد يـروي بهـاء المدينـة علـى مـا كانتـه وذبـول شـهواتها.

لام البعــض علــى صهيــب أيّــوب إدماجــه معلومــات موسـوعيّة عـن المدينـة وتاريخهـا، معلومـات عـن مصـارف

لـم تعـد موجـودة، أو لوحـات علـى مداخـل المبانـي، أسـماء عائـلات شـبه مندثـرة أو مهاجـرة، تعـدادًا مسـتمرًّا فـي تضاعيـف الرّوايـة لمـا كان فـي المدينـة. تبـدو هـذه المعلومـات الموسـوعيّة، المدخلـة فـي ثنايـا جملـة، أو فـي ختـام مقطـع عـن لقـاء مـا بيـن شـخصيّتين مثـلًا، وكأنّهـا علـى تنـازع مـع سـيل الحكايـة عـن الجـدّة عيّـوش والجـارة عليـا ورجالهـنّ، أو مـع الشّـاعريّة القاسـية التـي تسـم أغلب الأحيـان روايـة نبيـل، المثلـيّ القتيـل الـذي يـروي مـن تلـك الفسـحة بيـن قتلـه ودفنـه.

لكـنّ هـذا التّنـازع بيـن البحـث الموسـوعيّ والشّـاعريّة القاسـية هـو، فـي الحقيقـة، تنـازع بيـن المـوت الحيـاة المنخـورة بـه. ليـس صحيحًـا، فـي تقديـري، مـا ظنّـه البعـض أنّ هنالـك راوييـن فـي الرّوايـة، الـرّاوي العليـم بتاريـخ الحكايـات التـي تـدور حـول عائلـة نبيـل الرّيفيّـة الأصـل وحياتهـا فـي المدينـة فـي خدمـة آل المقـدّم منافسـي آل كرامـي علـى الزّعامـة والرّجـال القبضايـات، ونبيـل الـذي يـروي أيضًـا حكاياتـه. هـل حقًّـا هنالـك اختـلاف فـي الرّوايـة؟ مـا أدرانـا إن كان الـرّاوي فعـلًا عليمًـا أم هـو فقـط يختـرع أو يـردّد مـا قيـل لـه. مـاذا لـو كان اختـلاف الخـطّ، الـذي يميّـز الانتقـال بيـن الرّاوييّـن، ليـس فـي الحقيقـة إلّا خدعـة مـن الكاتـب ليوهمنـا بـأنّ الـرّاوي

تغيّر، فيما هو في الحقيقة راوٍ وحيد، نبيل الذي بين القتل وبين مفارقة الرّوح للجسد يتحدّث، عن نفسه وعائلته ومدينته، بعد أن شمل الموت كلّ ذلك شيئًا فشيئًا وصولًا إليه نفسه. فإذا ما تغاضينا عن أنّ تعدّد الرّواة ليس أصلًا عيبًا في بناء الرّوايات الحديثة، يظلّ أنّ الرّواية، في ظنّي، تكسب الكثير إذا ما تنبّهنا إلى أنّ الرّاوي واحد في الحقيقة، وهو نبيل، الذي يروي أحيانًا عن نفسه بصيغة الغائب. بهذا تبدو الرّواية مكتملة بغضّ النّظر عن احتمال صدور أجزاء أخرى لها. يروي نبيل إذًا الحكايات التي سمعها أو تخيّلها، والمدينة التي اختفت من أمام ناظريه إثر عودته من مهجره الفرنسيّ، والعائلة والجيران وكلّهم أموات، أو يروي أحيانًا بصيغة المتكلّم حكاياته الأكثر خصوصيّة، مثليّته، زواجه وأبوّته، علاقته بالأمّ الغائبة، بالعشّاق، بالموت وبمن يكفّنه.

في كلّ رواية، كما في كلّ فيلم، قبول ضمنيّ لنقطة بداية ما. كما أنّ لبعض الأبطال قدرات خارقة أو حكايات خاصّة، لدينا في هذه الرّواية رجل يروي إثر الموت وأثره. وما يدرينا كم تطول تلك البرهة التي يظلّ فيها الدّماغ حيًّا بعد وفاة سائر الأعضاء، وما أدرانا ما الرّوح. الرّواية تفترض إذًا قدرته على أن يروي. مثل

هـذا الـرّاوي الـذي يـروي موتـه، وأيضًـا مـوت المدينـة التـي عرفهـا (ومذهـل حكايـة كلّ ذلـك فـي مئـة صفحـة ونيّـف فقـط) والتـي انقلبـت مـن طرابلس القديمـة، بحيويّـة دفّاقة وصـالات سـينما ومصـارف محلّيّـة وكباريهـات ووافديـن مـن الجبـال والقـرى ليندمجـوا فيهـا، مـن طرابلـس القبضايـات والزّعـران إلـى طرابلـس الميليشـيات التـي قتلـت تنوّعهـا وصـولًا إلـى طرابلـس مـا بعـد الحـرب المنهكـة المتجمّـدة علـى فقـرٍ وعجـزٍ مديديـن والتـي لا مجـال فيهـا للمختلفيـن ولا لرافضـي إعلانهـا «قلعـة المسـلمين». مدينـة ميتـة إلـى حـدّ عـدم الدّفـاع عـن عـرض أجمـل روايـة هـي فيهـا البطلـة الحقيقيّـة فـي معرضهـا والسّـماح بسـحبها منـه، بينمـا تظـلّ روايـات بورنوغرافيّـة كثيـرة معروضـة دون مانـع. هـل أجمـل مـن وصـف انتحـار العلـويّ علـي خضـور حزنًـا حينمـا طردتـه الميليشـيات: «فـرش فسـاتين أمّـه الميتـة علـى سـرير والديـه. انسـلّ بينهـا كطفـلٍ، وأجهـش بالبـكاء. أخـرج بندقيـة صيـد، وأطلـق رصاصـة فـي حلقـه، ثـم نـام وسـط رائحـة أهلـه».

كيـف يمكـن إذًا لنبيـل أن يـروي مـا كانتـه بعـد أن ماتـت كينونتهـا تلـك؟ عليـه أن يرويهـا فـي وصفهـا تأريخًـا لأموات، كأدب الرّحـلات الـذي يذكـر كـم صنبـورًا كان فـي سـبيل مسـجدها وكـم فرسـخًا تبعـد قلعتهـا عـن الشّـاطئ وكـم

كان فيها من صنوف المتع وأسواق البزّازين والصّاغة والدّباغة. يروي الرّحّالة عائدًا إلى بلده بعد عشرين عامًا عمّا لم يعد موجودًا بعد أن تركه، كأنّها الصّور في فهم رولان بارت: ننظر فنرى ما نعلم أنّه ميّت. على نبيل إذًا أن يروي، كلّما ذكر اسم شارع، ما كان وصفه وما كان فيه من محلاّت وتجّار، وكم مصرفٍ كان في المدينة وكم قاعة سينما، ومن كان منها وزيرًا وكيف تزوّج حفيدة مدحت باشا العثمانيّ، وكيف تحوّل كنيس اليهود فيها وأملاكهم إلى سوق أو مصنع للزّجاج، وأسماء عائلاتها ووجهائها وخطّاطيها. لذا يقول لنا موت المدينة (بل هو يعلنها صراحة أنّ طرابلس مقبرة واسعة)، وليس تاريخها في الحقيقة، إذ التّاريخ يسعى إلى نشر الماضي كأنّه أمامنا (بل كأنّنا مع فرعون بين طعامه وشرابه كما قال أحمد شوقي) بينما هاهنا نسعى إلى اللوائح، والتّعداد، والذّكر السّريع لأسماء ومواضع كلّها اندثر، لكنّه ذكر لا حياة فيه، هو نصب الموت وشاهدة القبر.

كلّ ذلك ليقول لنا إنّها كانت ذات يومٍ، وكانت حيّةً. لكنّها، كما كلّ حياة كانت أيضًا منخورة بالموت لذا كان أيضًا على حضور نبيل أن يتخلّل سائر فصول الرّواية وليس فقط فصلها الأخير: تفتتح الرّواية بمقتل

نبيـل، وتسـتمرّ بقتـل أبيـه لأحـد خصومـه ممّـا يدفعـه إلـى الفـرار وتـرك المجـال مفتوحًـا أمـام زوجتـه، عيّـوش، لتمـلأ الفـراغ وتدافـع عـن ابنهـا وتصبـح بدورهـا شـخصيّة محوريّة فـي الرّوايـة، ثـم نشـهد قتـل الابـن خالـد، أي والـد نبيـل، ويظـلّ نبيـل متـروكًا لجدّتـه وأختـه مسـعودة وجارتـه، النّسـاء اللواتـي هـنّ جانـب الحيـاة مثلمـا الرّجـال هـم جانـب المـوت فـي الرّوايـة. فـي أثنـاء ذلـك أيضًـا مـوت رفـاق السّـلاح مطلـع عهـد الميليشـيات بـل ومـوت المدينـة نفسـها يتركنـا أمـام ضـرورة تثبيـت الماضـي الـذي كانتـه فـي لوائـح تحـاول حصـر وتعـداد مـا كانـت عليـه. أمّـا مـوت نبيـل نفسـه فيتركنـا مباشـرة فـي مواجهـة الشّـعر، إذ أيّ لغـة سـواه تبقـى وتنبـع عندمـا يتيّقـن المـرء مـن موتـه؟ لـذا ينتقـل، حيـن يتحـدّث عـن نفسـه، إلـى شـاعريّة لا تطـاق قسـوتها، تعجـن الحـواسّ بعضهـا ببعـض وتعجـن الجملـة والـكلام ولا تتعفّـف أبـدًا. لـم قـد يتعفّـف الميـت؟ مـن هنـا تأتـي التّشـابيه والاسـتعارات والشّـاعرية المختلفـة والحـادّة.

الشّـعر هنـا قـاسٍ وجـارح، ليـس رومنطيقيًّـا ولا ناعمًـا، رغـم أنّ الرّوايـة فـي ذاتهـا مفعمـة بالرّومنطيقيّـة والرقّـة. ولئـن وصـف حسـن داود صاحـب هـذه الرّوايـة بالجرأة فمـا ظنّي أنّـه قصـد الجـرأة علـى تسـمية الأعضـاء الجنسـيّة بأسـمائها

العامّيّـة، ولدينـا كتـب كثيـرة قديمـة وحديثـة تقـول ذلـك وتصـف مشـاهد جنسـيّة مطوّلـة فيمـا لا تتعـدّى المشـاهد الجنسـيّة، وهــي تعــدّ علــى أصابــع اليــد الواحــدة، فــي روايـة صهيـب أيّـوب خمسـة أو سـتّة أسـطر علـى أقصـى تقديـر فـي المشـهد العـذب لغلوريـا التـي تـروّض خالـد أكومـة. بالعكـس، فـي روايـة «رجـل مـن سـاتان» خفـر ورقّـة يتجلّيـان حتّـى عندما يمـازح الرّجـال العجائـز بعضهم بعضًـا بأقـذع الشّـتائم، هـو خفـر الحساسـيّة والانكسـار فـي مواجهـة الزّوجـة «كان لهـا مـزاج عكـر. تملـك عينـيّ ذئـب. لـم أرغـب فيهـا يومـا. كنـت أخافهـا وهـي ترمـي ثيابهـا قبل كلّ مجامعـة»، أو الأخـت «حيـن قلـت لشـقيقتي مسـعودة فـي صغـري إنّـي أريـد المـوت لـم تعلّـق. تركتنـي وحـدي أمـام كومـة مـن الحجـارة. عصفـور واحـد كان يطيـر فـوق شـجرة، ومـن بعيـد تطـلّ مقبـرة. حينهـا عرفـت بمـا يشـبه الهمـس أنّـي لسـت شـيئًا يذكـر»، أو فـي مواجهـة الـذّات «أوزّع خرابـي كبـذور حقـل لـم تطـأه قـدم». بـل حتّـى فـي معابثـة المـوت « بعدمـا شـرّحوا جثّتـي لـم يجـدوا أيّ شـيء عالقًـا فيهـا، لا ذكرياتـي ولا طفولتـي ولا أسـماء مـن أعرفهـم ومـن يربكنـي الجلـوس أمامهـم. وجـدوا فقـط أعضـاء متوقّفـة عـن العمـل». هـو يقـول « كنـت أعـرف أن المـوت يخفـي الألـم أو يؤجّلـه» لكنّـه مخاتـل ومعابـث

لا يتـورّع أيضًـا أن يسـألنا « هـل أكيـد أنّ الجثـث تـروي الحقيقـة؟». هـذا الخفـر يحـرس الرّوايـة ويسـمح لهـا فـي الآن عينـه، خلافًـا لكثيـر مـن الرّوايـات المحتفـى بهـا، ألّا تتلطّـى وراء الرّمـوز والأكـواد واللغـة التـي تـزدوج لكـي تخبّـىء مـا تريـد قولـه خلـف غـلالات مزدوجـة.

هـي أيضًـا ليسـت روايـة اللـذة والمتعـة، علـى مـا يستسـهل كتّـاب وكاتبـات كثـر. بـل النّقيـض، روايـة الشّـهوة والرّغبـة المكسـورة، غيـر المشـبعة أو غيـر ممكنـة الإشـباع، إمّـا بسـبب الزّمـن أو المـرض أو المسـافة أو اختـلاف الميـول أو الكـذب. كلّ ذلـك يمنـع الرّغبـة مـن الاكتمـال، بقسـوة عنيفـة، لكنّهـا بالضبـط القسـوة التـي تسـمح بالحيـاة وباسـتمرارها، علـى مـا يـرى جيـل دولـوز معارضًـا ميشـال فوكـو فـي خلافهمـا الشّـهير حـول اللـذة والرّغبـة. بـل لعـلّ فـي هـذه النّقطـة بالـذات مـا هـو سـبب الخـوف الأعمـق مـن هـذه الرّوايـة، فروايـات اللـذة والجنـس، بمـا فـي ذلـك الجنـس المثلـيّ، مبذولـة سـهلة المتنـاول، معروضـة فـي المكتبـات ومعـارض الكتـب بحرّيّـة تتفـاوت قليـلًا مـن بلـد إلـى آخـر لكـن لا خـوف منهـا علـى السّـلطات القضيبيّـة التّفكيـر، أمّـا روايـة الانكسـار والشّـهوات مسـتحيلة الإرواء فتزعـزع تلـك الثّقـة التـي تقـوم عليهـا مثـل هـذه السّـلطات بظنّهـا أنّهـا لا تنكسـر ولا تصيبهـا عنّـة ولا عجـز.

فـي حسـباني أنّ حسـن داود رأى فـي كتابـة صهيـب جـرأة

تاريخيّة، في تسمية العائلات الطرابلسيّة المتصارعة (كرامي والمقدّم) بأسمائها الصّريحة دون التّخفّي وراء الأسماء المستعارة، وفي إعلان وجود المثليّة في طرابلس تاريخيًّا (بل واشتهارها بذلك حتّى وقت قريب) وفي تناول حياة المثليّين لا في وصفها تتمحور حول جنسانيّتهم بل في تناولها وهي تحصل علنًا في نسيج مدينتهم وحياتها، فضلًا عن الإشارات إلى حيواتهم المتناثرة وزيجاتهم بنساء وما يجري في ذلك. لكن ربّما أيضًا أراد داود، وهو من هو في حساسيّته تجاه اللغة، الإشارة إلى جراة صهيب على اللغة والتّشابيه وعلى الشّعر وإدماجه في صلب الرّواية. فمن «تراسل الحواسّ» ومن الحساسيّة الفائضة تجاه القسوة ومن تحدّي اللغة يستخرج الشّعر وتولد جمل كمثل «أستمني على مضض كأنّي أقضم ظهر سلحفاة أو أضع إسفنجة ناشفة في شرجي» أو «شعور تحرّك بطيئًا وبتصميم كأفعى تمطّ جسمها الثّقيل في أمعائه». ومنه تتركّب مقاطع مثل: «لم أكن أملك طوال عمري الجرأة كي أقول إنّني بائس وإنّني اختبرت حياة بشعة، حياة ممسوكة بلا أيد. منهوبة لهواء طليق، ولفراغ لم أستطع إنهاءه» أو «لم أستطع ذرف دمعة واحدة، أحسست بنقمة دفينة. تمنّيت لو خرجت إليهم بفستاني ورقصت».

ربّما أراد صهيب أيّوب أن يكتب رواية تحتلّ فيها طرابلس، المكان، مركز الصّدارة والبطولة، غير أنّ الرواية إن ناجحةً تتجاوز مقاصد صاحبها. فالواقع أنّها رواية المقتلعين من الأمكنة، القادمين من أمكنة أخرى (عكّار، سوريا)، المهاجرين (إلى فرنسا)، المنفيّين الهاربين أو المغادرين (سوريا أو فرنسا أو بيروت). هي لحظة التّقاطع ما بين اقتلاعاتهم الكثيرة وعودتهم. ولأنّ المدينة هي، كما لهجاتهم الثقيلة وهويّاتهم، لحظة تقاطع المسارات هذه كلّها (العكّارية الطرابلسيّة، أكومي المرافق للمقدّم، غلوريا الحيّة والمتوفّاة في ظنّ ابنها واليهوديّة الطرابلسيّة التي تحلم بالغناء في مصر... الخ)، فإنّنا لا نعرف تقريبًا أيّ شيء عنهم خارجها. لا يقول نبيل الكثير عن إقامته الطّويلة جدًّا في فرنسا (صفحة تختزل خمسة عشر عامًا وحبًّا وانتحارًا)، ولا نعرف شيئًا عن حياة علي أكومة السّوريّة، الإشارة إلى حياة ليليّة في بيروت لا تتجاوز سطرًا يعود بعدها إبن نبيل إلى شقّة والده في طرابلس... مسارات الاقتلاع والتّقاطع هذه ترسم صورة غير مسبوقةٍ وبالغة الاختلاف عن المكان الذي يحضنها، أي طرابلس، صورة لا تستنفدها حكايات العائلات العريقة ولا الأمكنة الأصيلة في قلب المدينة، صورة لها من

زاويـة نظـر عائـلات نازحـة إلـى مناطـق الهوامـش الفقيـرة علـى أطـراف المدينـة كبـاب الذّهـب (بـاب التّبّانـة) ومنهـا يمكـن للمـرء أن يـرى العمـق التّاريخـيّ للمدينـة كحاضنـة للتّغيّـرات الكثيـرة ـ أي للنّـزوح والفـرار والمـوت والحيـاة، والشّـعر والتّاريـخ والحـبّ والشّـهوات الزّائلـة ـ لا فـي وصفهـا امتـدادًا لعراقـةٍ متجمّـدة فـي الماضـي قـد يأمـل أحدهـم فـي نشـرها علـى المسـتقبل ليتعفّـن بـدوره.

للغــة المشــدودة الإيقــاع، للشّــعر، للجــرأة علــى اللغــة والشّـعر وتصـوّرات المدينـة، لطبقـات المـكان الذي تسـبره، لتركيـب بنيتهـا وشـخصيّاتها العابثـة حتّـى بسـؤال المـوت، لـكلّ هـذا هـي روايـة مخيفـة حقًّـا كمـا هـي حـال الجمـال الحقيقـي مشعشـعًا.

صهيب أيّوب، **رجل من ساتان**، دار نوفل، بيروت، ٢٠١٨.

الطّـلــــــــــل الآتـــــــي

دليلٌ أخلاقيٌّ للعيشِ في حربٍ متطاولة

مستحيلٌ تلخيص كتاب وليد صادق «الطّلل القادم: محاولات من حرب متطاولة». منذ محاولة ترجمة العنوان تتبدّى الصّعوبة. **The Ruin to Come** «الطّلل الآتي» يكتب وليد، فلا ندري هل يشير إلى ثقة بهذا القدوم أم إلى رجاء، وهل نقول إنّه مقبل (بما في ذلك من إشارة إلى البشاشة) أم قادم (مع ما في ذلك من قِدَم، رغم إشارته إلى المستقبل)؟ ويتكرّر ذلك مع كلّ فكرة وفي كلّ صفحة من الكتاب، فكيف نقول بالعربيّة **overliver** في اختلافها عن **suvivor**، أهي النّاجي أم المتمادي في العيش؟ وكيف نقول النّفي الذي يستعمله بكثرة **non-posthumous** (اللالاحق؟ غير التّابع؟) ومثل ذلك كثير: **unreconciled, unwelcomed**.

ما يصعّب عمليّة العرض والتّعريب هذه، رغم ضرورتها في تقديم فكر وليد صادق، أنّ النّفي مقصود لذاته،

وليس فقط لمضمونه. أنّ «اللالاحق» ليس «المحايث» بل هو فعلًا لا ـ لاحق، ومن النّفي هذا تتولّد مفاصل هامّة في فكر وليد. كما أنّ اللغة العربيّة، بطبيعتها، ليست لغة سوابق ولواحق، بل لغة اشتقاق وطباق، ما يجعل نقل هذه المفاصل أكثر أهمّيّة بقدر صعوبته إن لم يكن استحالته.

رغم الإخلال النّاجم عن الإيجاز والتّلخيص والتّعريب، فلنحاول إذًا توطئةً وبضعة أسئلة.

الطّلل الذي لم نقلْه بعد يقترح وليد صادق في الكتاب الذي تشكّل على مدى نحو عقد من السّنين سلسلة من المواقف التي تُبنى على قراءة أعمال فنّيّة وقصصيّة وروايات إنجيليّة وشهادات مقاتلين ومقاتلات وعِلم نفس، يتبدّى لقارئه أنّها تتطوّر أمام عينيه من المجال الفرديّ إلى الجماعيّ، وفقط عندها يمكن للصّورة أن تكتمل وأن يصبح الكتاب مفتوحًا بحجم المدينة وشوارعها المتلوّية.

على المرء، المقيم في مجتمعٍ يحيا في حرب أهليّة متطاولة لأنّ بنيته هيكليًّا تنذر بتجدّد دورات العنف، أن يحوّل الخراب النّاجم عن عنف الحرب إلى طلل، والطّلل هو ما يقف عنده الشعراء فيقولون... وشرط

التّحويـل إذًا هـو القـول، إلّا أنّ القـول مسـتعصٍ إن لـم يكـن مـن خـلال عمليّـة المثـول فـي حضـرة الجثّـة، حرفيًّـا، دون تغطيـة الجثّـة، بوصفهـا فائضًـا لا نـدري مـا العمـل بـه[١]، بـأيّ شـعارٍ دينـيٍّ أو سياسـيٍّ أو عقيـديٍّ[٢]. الجثّـة الثّقيلـة أمـام أعيننـا واسـم القتيـل الملتصـق بالمتحلّقيـن حولـه شـرط الوصـول إلـى حالـة الصّمـت وبهـت الفكـر وحيرتـه، وربّمـا مـن هـذا الصّمـت يتولّـد القـول[٣].

علـى المـرء أن يحمـل هـذه الجثّـة وأن تتقـدّم رجـلاه فـي مكانـه كمـا لـو أنّهمـا تحفـران هـذا المـكان، الجثّـة تعيـد تشـكيل هـذا المـكان. الصّمـت مـا بيـن الجثّـة والدفـن هـو أيضًـا مرحلـة تعليـق الصّفـات[٤]. الأرملـة لـم تكتسـب بعـد هـذه الصّفـات، ولا الوريـث، لـم نشـهر اتّهامًـا بالقاتـل ولـم يصبـح أحـدٌ شـاهدًا. ليسـت الصّفـات سـائلة، بـل هـي لـم تهبـط بعـد علـى حلقـة الماثليـن فـي حضـرة الجثّـة. بـل قـد يكـون علينـا أيضًـا أن نعلّـق كلّ حكـم آنـذاك[٥].

المـكان الـذي صاغتـه الجثّـة يَنْعَجِـنُ بزمـن الحـرب

---

(١) «ندبة» كما في رواية حسن داود ص. ٧٥ أو « وصمة لا فكاك منها» عن زياد أبي اللمع ص. ٧٢.

(٢) في شكل عام، الفصل من ص. ١١ إلى ٣٢.

(٣) ص. ٢٥.

(٤) طبّـق ذلـك علـى إبراهيـم طـرّاف، الـذي حكـم عليـه بالإعـدام وتـمّ تنفيـذ الحكـم، لكـن ليـس بالإمـكان حقًّـا تحديـد هـل هـو مجـرم أم ضحيّـة، ص. ٨٠، مثلـما ينطبـق عـلى تعريـف الغائـب في القانـون اللبنـانيّ، أي ذلـك الـذي لا يعـرف أحيًّـا هـو أم ميتًـا، ص. ١١٥.

(٥) مثلـما يدعونـا بـلال خبيـز لتعليـق الحكـم عليـه عندمـا كتـب سـيرة قصيرة لـه كمقاتـل لمجلّـة **باحثـات**، العـدد الرّابـع، ١٩٩٧ـ ١٩٩٨ـ ص. ٣٩٨ مذكـور ص. ٢٠٩ في كتـاب وليد صادق.

المتطاولـة، بخبـرات مَـن اسـتمرّوا علـى قيـد العيـش دون أن يفارقـوا زمـن الحـرب، النّاجيـن مجـازًا لأنّ النّجـاة أيضًـا صفـة، هـو المـكان الـذي لا تسـتطيع العيـن أن تعاينـه إلّا متـى امتـلأت بـه، إلـى حـدّ أنّهـا تفـارق الإدراك، تصبـح حاسّـةً خالصـة، عضـوًا جسـديًّا ملامسًـا لمـا يقـع عليـه، رمـادًا، عينًـا عميـاء كجثّـة[٦]. كأنّ العيـن تنفصـل عـن الدّمـاغ[٧]. مثلمـا لـم تهبـط الصّفـات علـى الحاضريـن، لـم يهبـط معنًـى علـى المشـهد. مثـل هـذه العيـن لـن تعـود مـن انفصالهـا إلـى خـارج الإدراك، ولـن تنفـع شـاهدًا.

الشّـهادة أصـلًا غيـر نافعـة فـي مجتمـعٍ يمنعهـا، بنيويًّـا، لأنّهـا لا تفعـل غيـر إعـلان سـرٍّ شـائعٍ (الحـرب وقعـتْ وفيها فظائـع، الـكلّ مسـتعدٌّ للإجـرام... إلـخ.)[٨]. مـا قـد يكـون نافعًـا، بحسـب وليـد، هـو ذلـك الظّهـور المتقطّـع، كالنّبـض، لمـن اسـتمرّ حيًّـا دون أن يصبـح لاحقًـا لزمـن الحـرب. ذلـك أنّ مثـل هـذا الكيـان، متقطّـع الظهـور تكـرارًا لأنّـه ليـس فـردًا بـل احتمـالًا زمنيّـا، يمتلـك معرفـةً غيـر مرحَّـبٍ بهـا دون أن يمتلـك رغبـةً بإشـهارها ولا بـأن يصبـح لهـا «كاتبًـا» (أي صاحبًـا لروايتهـا، بمعنـى آخـر شـاهدًا حيـث الشـهادة الحضـور والقـول...). عـدا غيـاب الرّغبـة بالإشـهار

---

(٦) ص.٥٣.

(٧) الفصل من ص. ٤٧ إلى ٦٣، ومتابعًا على فالتر بنيامين مثلاً ص.٥١.

(٨) ص. ١٥١ وما يليها.

والبَـوح والنّسـبة إلـى صاحـب، يتقـدّم النّاجـي غيـر اللاحـق فـي المـكان المفعـم بزمانـه بإصـرارٍ فقـط علـى الوجـود والاسـتمرار، يجمعـه الخـوف إلـى مثيلـه ويجمعهمـا تشـكيك أصحـاب الصّفـات (الحـكّام، الشّـهود، المعتقليـن السّـابقين، المجرميـن، والضّحايـا) بأسـباب اسـتمرارهما دون تـورّط سـابق[٩]. مثـل هـذه المعرفـة غيـر المرحّـب بهـا المكتَنَـزة جـرّاء عيـش الحـرب المتطاولـة[١٠]، يقـول وليـد، والتـي يحملهـا ذلـك الـذي اسـتمرّ، فقـط، ربّمـا تولّـد قـولًا يحيـل الخـراب طلـلًا ويسـمح لنـا بالعيـش فيـه. لذلـك يلـزم جهـدٌ طويـل يسـمّيه وليـد عمـل الطلـل[١١] Labor of Ruin.

المـكان المفعـم بالزّمـان، chronotope بحسـب باختيـن[١٢]، هـو مـا يبحـث عنـه. المدينـة نفسـها، أي بيـروت، قـد تقيـم خارجهـا، فـي الجنـوب مثـلًا أيّـام الاحتـلال، يقـول وليـد مسـتقرئًا إليـاس خـوري[١٣]. يقيـم فصـلًا مـا بيـن المتاهـة والملتويـة (وقـد اقترحـتُ «المتلوّيـة»، لأنّ وزنهـا يعنـي اسـتمرار التّلـوّي) أي بيـن maze وlabyrinth حيـث الأولـى مـا يقـع فيهـا التّيـهُ، أمّـا الثّانيـة فهـي ما لا تسـمح بالخـروج ولا

(٩) ص. ١٦٥.

(١٠) الفصل من ص. ١٤٩ إلى ١٦٨، وبالأخص ١٦٥ـ ١٦٧.

(١١) ص. ١٧٤.

(١٢) ص. ١٠١وما يليها.

(١٣) ص. ٢٢٦.

الدّخـول[١٤]. فـي مدينـة متلوّيـة إذًا علينـا أن نترقّـب ظهـور ذلـك المسـتمرّ فـي العيـش دون أن يصبـح لاحقًـا علـى زمـن الحـرب كـي تسـمح معرفتـه المنبـوذة المكتنـزة مـن الحـرب، الشّـاهد الـذي لـه فيـض معرفـة[١٥] دون أن يبـوح بهـا أو يشـهرها، لنـا بـأن نغـوص فـي المتلوّيـة ونتقـدّم فـي حضـرة الجثّـة نحملهـا علـى أكتافنـا، مثـل إنيـاس فـي الإنيـاذة[١٦]، فيمـا تحتـرق أعيننـا مـن التّمـاسّ مع مـا يحيطنا دون قـدرةٍ علـى تحويلـه إلـى مشـهدٍ مُـدرَك. لعـلّ ذلـك يسـمح لنـا أخيـرًا، بعـد أن يبهـت الفكـر ويحتـار صامتًـا، بـأن نقـول مـا يحيـل خـراب الحـرب المتطاولـة بنيويًّـا إلـى طلـل يمكـن فيـه العيـش.

مصـادرات زمـن العـام ٢٠٠٥ ليـس مـا يقولـه وليـد صـادق شـبيهًا بالقـول إنّ العدالـة الانتقاليّـة والاعتـراف بالجرائـم همـا مـا كان ينقـص التّجربـة اللبنانيّـة، لأنّ الكاتـب يعـرض أساسًـا الأسـباب البنيويّـة التـي تمنـع مثـل هـذه العدالـة[١٧] عبـر منـع الاعتـراف عـن التّحـوّل إلـى شـهادةٍ حقًّـا لكونهـا لـن تكـون أكثـر مـن إذاعـة سـرٍّ شـائع،

---

(١٤) الفصل من ص. ٢١٣ ـ ٢٣٠ وبالأخص ص. ٢٦٧ وما يليها.

(١٥) ص. ١٠٠ مثلًا و١٤٩.

(١٦) ص. ١٥٨.

(١٧) فضـلًا عـن كونهـا، في ذاتهـا، قامعًـا لتعـدّد الرّوايـات والتّجـارب والخـبرات، في رأي وليـد صـادق، ص. ٢١٠.

وعبـر منـع الذاكـرة عـن العمـل labor: «عمـل النّسـيان»[١٨] و«عمـل الحِـداد»[١٩] وقوّتهمـا مـن خـلال تغذيـة انتقائيّتهـا وانتقاميّتهـا والاسـتمرار فـي شـيطنة الآخـر حرصًـا علـى إمكانيّـة تجديـد العنـف معـه[٢٠]. فـي فصـول الكتـاب المكتوبـة بعـد ٢٠٠٥ يشـير وليـد صـادق إلـى أنّ الزمـن الـذي يقترحـه حـزب اللـه وتيّـار المسـتقبل، علـى حـدٍّ سـواء، زمـنٌ يصـادر علـى إمكانيّـة تحويـل الخـراب إلـى طلـل مـن خـلال الإقامـة أبـدًا فـي زمـنٍ مقـاوم لا ينتهـي، أو مـن خـلال المصـادرة علـى المسـتقبل والانتظـار الخلاصـيّ لحلـول العدالـة فـي نهايـة الزمـان[٢١].

يقتـرح وليـد صـادق إذًا علـى الفنّانيـن أن يجترحـوا زمانًـا مختلفًـا عـن زمـن حـزب اللـه وتيّـار المسـتقبل، غيـر أنّـه لا يشـرح أنّـى لهـم ذلـك ومـن أيـن لهـم بإنتـاج زمـن يصبـح زمنًـا عامًّـا، مفروضًـا علـى الجميـع، أو فلنقـلْ مرغوبًـا مـن المجتمـع لجاذبيّتـه. ولا يشـرح أيضًـا كيـف لأحـدٍ أن يقتـرح زمنًـا موحَّـدًا علـى الاجتمـاع اللبنانـيّ الـذي فرّقتـه تجـارب الحـرب، مولّـدة تجـارب وأزمنـةً مختلفـة بيـن مـن كانـوا تحـت القصـف ومـن كانـوا متفرّجيـن.

(١٨) الفصل من ص. ١١١ إلى ١٣٠ وبالأخص ص. ١٢٠وما يليها.

(١٩) ص. ٢٣ مثلًا.

(٢٠) ص. ١٦٥.

(٢١) ص. ٩٥ وما يليها.

أعتـذر مجـدّدًا عـن الخلـل الـذي يتبـدّى فـي مثـل هـذه التّوطئـة الوجيـزة، التـي لا تفـي بحـقّ ثـراء أفـكار الكتـاب وتدفّقهـا، ومسـاءلتها مـن هـذه الزّوايـا أعمـال كلّ فنّانـي مـا بعـد الحـرب تقريبًـا فـي لبنـان، بحيـث يـكاد يكـون الكتـاب ثبتًـا بأسـمائهم (أكـرم زعتـري، زيـاد أبـي اللمـع، مـروان رشـماوي، جوانـا حاجـي تومـا وخليـل جريـج، لميـاء جريـج، غسّـان سـلهب، طونـي شـكر، وغيرهـم) وأسـماء مـن نظّـروا للفـنّ فـي تلـك الفتـرة (جـلال توفيـق، بـلال خبيـز، وغيرهـم) أو كتبـوا عنـه فـي الصّحافـة (نزيـه خاطـر، محمـد الحجيـري، يوسـف بـزّي، وغيرهـم) ومـن كانـت لهـم إسـهاماتٌ عـن الحـرب (إليـاس خـوري، وضّـاح شـرارة، سـمير قصيـر، فـوّاز طرابلسـي، حسـن داود، برهـان علويّـة وأحمـد بيضـون، وغيرهـم)، فضـلًا عـن نقاشـها عشـرات الكتـب واسـتقرائها منحوتـاتٍ وطوابـع ورِوايـات رسـميّة وشـهادات مقاتليـن سـابقين أو معتقليـن تعرّضـوا للتّعذيـب وعـادوا ليكتبـوا كتبًـا، فـي الأعـمّ، خَلاصيّـة الطّابـع تمـرّ بـالآلام علـى وعـد القيامـة[٢٢]. لكـن لا مفـرّ مـن مثـل هـذه التّوطئـة إن شـئنا مسـاءلة الكتـاب نفسـه. إذ يتبـدّى لـي أنّ هاجسـه الأساسـيّ، فـي العمـق، هاجـسٌ أخلاقـيّ فـوق مـا هـو سياسـيّ أو اجتماعـيّ أو فكـريّ أو فنّـيّ.

---

(٢٢) والشّـعارات والعقائـد الدّينيّـة تمنـع ظهـور الـلا ـ لاحـق مثلـما تمنـع حقًّـا المثـول في حـضرة الجثّـة. ص. ٢٠١ ومـا يليهـا.

ارتباكات القارئ وانتظاراته يتسبّب الكتاب في عدد من الارتباكات لدى قارئه، فإن كان وليد يبذل جهدًا خارقًا في نقاش كلّ روايات الشّهود على الحرب تقريبًا (صنيفر، وسعادة، والشفتري، وخبيز، وخويري، والعلم، والقنطار وسواهم)، فإنّه يقوم بذلك ليخلص إلى القول بأنّها لا تعبّر عن المعرفة المنبوذة المكتنزة عن الحرب المتطاولة، إمّا لأنّها مستعجلة[٢٣] أو خلاصيّة الطابع[٢٤] وفي كلا الحالين لا تترك مجالًا للحوار (الصّامت أو تحديدًا الحوار مع صمت الغائب الذي لا يمكن أن يعود[٢٥]) معها بل تريد أن تدلّ قارئها على طريق صاحبها وشهادته واستشهاده (ألم يقل جوزيف سعادة إنّه كان واثقًا أنّ لا شيء سيصيبه لأنّه أصلًا مات في ١٩٧٦ [٢٦]). إلّا أنّ تعريفه لمن يحمل مثل هذه المعرفة المنبوذة هو أصلًا تعريف يمنع عنه الرّغبة في الإشهار وفي النّسبة إليه. تاليًا كلّ نصّ مكتوب عن الحرب، بمجرد توقيعه إذ كلّ إعلان يؤطّر صاحبه في صفة ما، يصبح خارج إطار

(٢٣) ص. ١٩٣ ـ ١٩٤ متحدّثًا عن كتاب سمير القنطار.

(٢٤) ص. ٢٠١ وما يليها متحدّثًا عن شهادات المقاتلين المسيحيّين.

(٢٥) ص. ١٢٩.

(٢٦) مذكور في ص. ٢٠١.

هـذه المعرفـة[٢٧]. ذلـك لأنّ التوقيـع يعنـي حَمـل الاسـم المعيّـن والصّفـة المحـدَّدة (المُقاتـل، المجـرم، التّائـب، المخلّـص، الشّـهيد، المعتـذر). هـذا، مـع الرّغبـة فـي الإشـهار، يمنعـان سـلفًا احتمـال الوقـوع علـى المعرفـة المنبـوذة بشـروط صاحبهـا، الـلا ـ لاحـق، كمـا حدّدهـا وليـد، خصوصًـا أنّ حمـل أيّ صفـة يمنـع تعليـق الصّفـات، وأنّ الرّوايـة مسـتحيلة مـا لـم تَـرِدْ «عـن» راوٍ.

الارتبـاك الثّانـي ينجـم عـن ملاحظـة وليـد صـادق أنّ أمثـال هـذا المسـتمرّ فـي العيـش غيـر لاحـقٍ علـى زمـن الحـرب، أو يسـمّيهم أحيانًـا النّاجيـن | الشّـهود، كثيـرون جـدًّا يعصـون العـدّ[٢٨]. فـإن كان الأمـر كذلـك فلـمَ لـم نسـتطع أن نتعـرّف عليهـم؟[٢٩] وبصـورة أكثـر أهمّيّـة لمـاذا لـم ينتـج مـن ذلـك قيـام الطّلـل الآتـي برغـم وجودهـم؟ إلّا أنّ تكـون الملاحظـة علـى سـبيل الاحتمـال، وهـو مـا

---

(٢٧) وهـو مـا يقولـه وليـد صـادق نفسـه، ص. ٢٠٨ أو يقولـه عكسـيًّا بـأن بـلال خبيـز لم يقصـد أن يصبـح كاتبًـا عندمـا نـشر سـيرته كمقاتـل، ص. ٢٠٩ متجاهـلًا أن بـلالًا كان أصـلًا كاتبًـا قبـل أن ينـشر هـذه السّـيرة.

(٢٨) ص. ١٦٦ وما يليها.

(٢٩) ليـس مـن الأكيـد أنّ معيـارًا واضحًـا للتعـرّف عليهـم قـد يتجسّـد في القـول بأنّهـم مـن يطلقـون ألسـنتهم بوابـل مـن الثّرثـرة، و«رقصـة الـدّالات» التـي تسـجّل الخسـارة وتعيـد إنشـاء النّاطـق بهـا والتّاريـخ الـذي هـو مسـؤول عنـه، ص. ١٤٥ ـ ١٤٦، أو بـأنّ الـضّروريّ هـو أن ينطـق «الوطـن» بألسـنة كثـيرة، مضـادّة لسرديّـات التّوبـة والإيمـان المسـتعاد، معـبّرة عـن تنـوّع التّجـارب دون اختزالهـا في روايـة علاجيّـة تحيلهـا عـلى التّماثـل والمماهـاة مـا بينهـا. ص. ٢٠٩.

لا يـدلّ عليـه ظاهرهـا، وأنّ صـورة المسـتمرّ غيـر اللاحـق هـذه إنّمـا هـي أيضًـا مجـرّد احتمـالٍ تاريخـيٍّ لا يتعيّـن حتّـى فـي هـؤلاء الأفـراد رغـم وجودهـم واسـتمرارهم وعـدم حيازتهـم لأسـماء أو صفـات ولا لرغبـة فـي البـوح والإشـهار ولا الخَلاصيّـة. والواقـع أنّ وليـد صـادق علـى حـقٍّ فـي النّظـر إلـى الطّبيعـة التّكراريّـة[٣٠] للحـروب الأهليّـة الناتجـة عـن بنيـة النّظـام الاجتماعـيّ السّياسـيّ فـي لبنـان[٣١]، غيـر أنّـه لا يوضّـح كيـف أنّ قيـام الطلـل الآتـي والظّهـور المتقطّـع لـلا ـ لاحـق قـد يسـتطيع تغييـر هـذه البنيـة وشـروطها، وليـس فقـط أن يكـون ممانعًـا لهـا أو للدّقّـة غيـر منسـجمٍ مـع متطلّباتهـا. علـى الصّعيـد الفكـريّ أيضًـا، يحـاول وليـد صـادق الخـروج مـن ثنائيّـة الطلـل | النّصـب لنجـد أنفسـنا معـه فـي ثنائيّـة الطّلـل | الخـراب[٣٢]، فهـل مـن إمكانيّـةٍ للعيـش خـارج هـذه الثّنائيّـات بالكامـل؟

---

(٣٠) في المقابـل، في رأيـي الخـاص، فـإنّ الشّـهادة، في فعـل اجترارهـا الأقـوال عينهـا وتوقيعها، تأمـل في أن تـسرق مـن الزّمـن لحظتـي حـقّ، لحظـة سـابقة تحيلهـا، بقـوّة القـول الـذي يشـهد، حـاضرًا عنيـدًا يـأبي أن ينقـضي، ولحظـة لاحقـة تحـاول أن تجعـل مـن المسـتقبل غريبًـا عـن الحـاضر كأنـه لم ينشـأ مـن صلبـه، أي أنّهـا تحـاول قطـع الطّبيعـة التّكراريّـة المتضمّنـة فيـه. انظـر فـادي العبـد اللـه، ثـلاث شـهادات، ملحـق النّهـار الثّقـافيّ، ١٤ تمّـوز ٢٠٠٩ وفي القسـم الثّالـث مـن هـذا الكتـاب.

(٣١) ص ٢٠٨مثلًا وص ٢١٠.

(٣٢) الفصل ص ١٧١ إلى ١٨٩، ص ١٧٥ مثلًا.

أمّـا الارتبـاك الثّالـث فينتـج مـن النّظـرة إلـى شـخصيّة «الـلا ـ لاحـق»، غيـر التّابـع زمنًـا علـى زمـن الحـرب ولكـن غيـر المحايـث لهـا، فهـذه الشّـخصيّة آخـر الأمـر لا تفـارق ذلـك الزّمـن. وهـو ليـس زمنًـا جذّابًـا بمـا فيـه الكفايـة كـي ينتشـر علـى مجتمـعٍ تتقاسـمه أحـلام العظمـة والإذلال والمقاومـة المسـلّحة. مـا يقترحـه علينـا وليـد صـادق هـو الإقامـة صامتيـن فـي زمـن حضـور الجثّـة فـي انتظـار لحظـة الحيـرة التـي قـد تفتـح بـاب القـول ومـن ثـمّ بـاب قـدوم الطّلـل محـلّ الخـراب. غيـر أنّـه لا يمنحنـا مفاتيـح عـن طـول مـدّة مثـل هـذه الإقامـة، اللهـمّ أن يكـون الحـوار فيهـا مـع الغيـاب أبديًّـا[٣٣]، بـل إنّـه لا يمنحنـا حتّـى نظـرةً مختلسـة إلـى العيـش فـي زمـن الطّلـل نفسـه. زمـن الطّلـل ليـس خلاصيًّـا إلّا أنّـه يسـمح بعيـشٍ مختلـف، ربّمـا فـي عـدم الخلاصيّـة امتيـازٌ لغيـاب الوصـف الـذي يقدّمـه وليـد صـادق بالمقارنـة مـع غيـاب وصـف زمـن الشّـيوعيّة لـدى ماركـس. لكـنّ ذلـك لا يعفينـا إذًا مـن التّسـاؤل، مرتبكيـن، عـن السّـبب الـذي قـد يجـذب المجتمـع اللبنانـيّ الآن إلـى زمـن الجثّـة غيـر الجـذّاب، علـى أمـل الانتقـال إلـى زمـن الطّلـل غيـر الموصـوف، مـرورًا بمرحلـةٍ غيـر محـدّدة المدّة مـن الإقامـة فـي صمـت وحيـرة الفكـر والحـوار الباطنـيّ

(٣٣) ص ١٩٤.

مع الغياب. بل إنّ مرحلة الانتقال من زمن الجثّة إلى زمن الطّلل، في حدّ ذاتها، غير معروفة ولا موصوفة سوى بأنّ قولًا ما سيسمح بها. كأنّ وليد صادق يقول إن ليس بالإمكان وصف الخروج من مرحلةٍ لم نبدأ بعدُ بعيش مطلعها.

المسألة أخلاقيّة يلوح لي أنّ وليد صادق، في العمق، يبحث عن حلٍّ لمسألةٍ أخلاقيّةٍ، أن يكون لبنانيًّا ومستمرًّا على قيد الحياة وسط ما حصل من مجازر، أن يرتق الفصل الذي أنتجته الحرب بين الموتى والأحياء، وما فصّله العنف في داخل النّفس المشقوقة، وكلمة «رَتق» suture كثيرة التكرار في الكتاب[٣٤]. ربّما أيضًا الهاجس الأخلاقيّ بأن يكون «فنّانًا غير لاحقٍ على زمن الحرب» non-posthumous artist إذا ما جاز لنا القول حاذين حذوَه، كي يتمكّن من تجاوز معضلة النّجاة ذاتها وتفادي أن يتحوّل إلى فنّان مشرفٍ من عل على مشهد الحرب يبيع زمن الحرب وقصصها مقابل الوصول إلى التّكريس في المهرجانات العالميّة ودوائرها النقديّة وفوائدها الماليّة[٣٥]. فبلورة كلّ هذه المفاهيم الثّريّة التي يصنعها، رغم الارتباكات التي

(٣٤) أو بعبارة أخرى، إلغاء الفصل بين من فقد ومن فقده، ص. ٣١.

(٣٥) مثلًا ص. ٨٩ ـ ٩٢.

تتسـبّب بهـا بعـض جوانبهـا لـدى قارئـه، إنّمـا هدفهـا وقايـة فنّـه مـن أن «يسـتغلّ» الحـرب (أي أن يطلـب غلالهـا)[٣٦]، وقـراءة فـنّ الآخريـن وكتاباتهـم بحسـب هـذا المعيـار، ولـذا يطـرح علـى نفسـه وقارئـه معضـلاتٍ أخلاقيّـة ويحمّـل نفسـه ومجايليـه، مسـؤوليّاتٍ ضخمـة ينـوء تحتهـا حامُلهـا وتحرسـه فـي آن واحـد.

يبعـث كتـاب وليـد صـادق، دون أن يكـون تأريخًـا، أمـام أعيننـا تلـك المرحلـة فائقـة الحيويّـة والغنـى مـن عمـر الفـنّ المعاصـر فـي لبنـان، مـا بيـن أواسـط التسـعينيّات حتّـى اغتيـال الحريـري وحـرب ٢٠٠٦، التـي ختمـتْ مرحلـةً وابتـدأت أخـرى مـن هـذا الفـنّ. ربّمـا كان الأوان قـد آن، بعـد عشـر سـنوات علـى تلـك الحـرب، كـي يجمـع وليـد صـادق هـذه الدّراسـات والمقـالات فـي كتـاب، كمـا جُمِـع الزمـان ذلـك واختتـم، ولعلّـه الآن يبـدأ أيضًـا مرحلـةً أخـرى مـن العسـير توقُّـع مسـاراتها.

وانتبهـتُ، عندمـا انتهيـت مـن قـراءة الكتـاب، أنّنـي لـم أسـأل وليـدًا يومًـا، خـلال عشـرين عامًـا، أيـن كان أيّـام الحـرب السّـاخنة فـي السّـبعينيّات والثّمانينيّـات مـن القـرن المنصـرم (وقـد عرفتـه فـي أواخـره)، ولا هـو يومًـا حدّثنـي

---

(٣٦) ص. ٢١٧ مثلًا في ضرورة مقاومة المفاهيم لقوى السّوق.

عنها مـن تلقـاء نفسـه. لكأنّمـا هـو يحـدس بـأنّ علـى مثـل تلـك المعرفـة أن تظـلّ مكتنـزة، ألّا تصيـر بَوحًـا، وأن يمحـى اسـم صاحبهـا حيـن يحملهـا، لعـلّ هـذا هـو السّـبب فـي بيـاض الغـلاف وغيـاب اسـم الكاتـب عنـه.

وليـد صـــادق، **الطلـــل الآتـــي | The Ruin to Come**، بينالـي تايبيـــه، Motto Books، ٢٠١٦.

إيقـــاع الفتـــــــــة

أعمال «مهرجان أيلول» تحت المجهر

في «مهرجان أيلول»، ٢٠٠٠ كانت مواعيد مناقشات الأعمال محدّدة مسبقًا في البرنامج، من دون أن تحترم هذه المواعيد في غالب الأحيان القاعدة البسيطة التي تقضي بأن يلي العرض نقاشه.

إيجاد مسافة زمنيّة بين العرض والمناقشة ليس الإستراتيجيّة الوحيدة المتّبعة، ففي الإمكان أيضًا أن يتخلّل النّقاش العمل، تمامًا كما حصل في عرض «شيرتولوجي» (جيروم بيل) الذي يتألّف من ثلاثة مشاهد أو مقاطع يفصل في ما بينها نقاشات حُدّدت مدّة كلّ منهما بعشر دقائق، وهما نقاشان محصوران بين جيروم بيل وتيم إتشيلز، ممّا يزيدنا تأكيدًا أنّه (أي النقاش) جزء من العرض وليس شيئًا آخر يضاف اليه. وإذا كان استدخال النّقاش في بنية العرض نفسه أظهر في عمل بيل منه في الأعمال الأخرى، إلّا أنّه في الواقع لا يغيب فعليًّا

عنهـا. فعـرض «وفـي الليلـة الألـف» الـذي يـدوم سـت سـاعات، لا يعـود أكثـر مـن لعبـة مملّـة إن لـم يكـن اسـتدراجًا لنقـاش يبحـث حتّـى فـي التّفاصيـل ويصيـب هدفـه بسـرعة. وتجربـة رلـى الحـاج إسـماعيل خسـرت الكثيـر مـن قدرتهـا المحتملـة علـى القـول لأنّ الفنّانـة والجمهـور المتواطـئ معهـا فضّـلا أن يحـوّلا الفسـحة الزّمنيّـة المتاحـة لهمـا مـن مجـال النّقـاش الفعلـيّ الـى مجـال هـو أقـرب إلـى الحكايـة المبسّـطة أو الاكتفـاء بسـرد مـا جـرى. أمـا وليـد صـادق، صاحـب الصّـورة الضّخمـة للسّـيد حسـن نصراللـه ضامًّـا تحـت إبطـه ـ علـى طريقـة المصارعيـن المحترفيـن ـ وليـد صـادق نفسـه ضاحـكًا وغائمًـا بعـض الشـيء، فقـد ارتـأى أن يبـدأ النّقـاش بمقدّمـة يوضّـح فيهـا الإطـار النّظـريّ لعملـه ومفهومـه عـن الصّـورة بخاصّـة صـورة التّحريـر ومعنـى «مراهقتهـا»، بحسـب تعبيـره الـذي يعنـي ربّمـا وعدهـا المنصـرم بامتـلاء مسـتقبليّ وغيـر أكيـد.

وقـد حـرص صـادق علـى الاسـتفادة مـن كلّ سـؤال لجـرّ النّقـاش إلـى موضـع هـو أقـرب إلـى النظـريّ منـه إلـى التّقنـيّ الـذي لا يتحـدّث عنـه إلّا ليوضـح إلـى أيّ مـدى هـو مجـرّد أداة بالنسـبة إليـه، وقيمـة هـذه الأداة معدومـة فـي ذاتهـا، ولا توجـد إلّا بقـدر مـا تخـدم هـذه الأداة الفكـرة

وتظهّرهـا. فـي عـرض «شـيرتولوجي» نفسـه فـإنّ النّقـاش لا يخـدم فقـط كمـلء الفاصـل الزمنـيّ الـذي يحتاجـه الممثّـل، أو كمنهـج لقـراءة العمـل الـذي يفتـرض فينـا أن نوسّـع حدقاتنـا لنـرى كيـف تتحـوّل الشّـعارات علـى الـ «تـي شـيرت» مـن أن تخاطـب الآخـر لتصيـر موجّهـة إلـى الـذّات ومسـيطرة عليها فـي انقـلاب عنيـف وصامـت. إنقـلاب يحيـل العـري علـى مفاجـأة ضخمـة لكونـه يظـلّ ثوبًـا ولكـنّ الخفـر تحتـه يحتـاج أيضًـا إلـى ثـوب وليـس إلـى مزيـد مـن العـري. النّقـاش يصبـح الحامـل الفعلـي لخطـاب العـرض، بـل يصيـر هـو العنـوان الحقيقـيّ، والرّقص الفعلـيّ فـي عـرض يعلـن فيـه مصمّـم الرّقـص عجـزه عـن هـزّ أعضـاء جسـمه مـن دون أن يمنعـه هـذا مـن تسـمية عملـه الشّـديد الالتصـاق بالجسـم رقصًـا.

يبـدو أنّ الفـنّ الحديـث قـد صـار يشـترط وجـود الفنّـان بالقـرب مـن عملـه، ويسـتدخل قولـه وأفـكاره فـي العمـل أيًّـا يكـن نوعـه، مسـرحًا أو فيديـو أو صـورة أو سـوى ذلـك. لـذا يلـوح أنّ هـذا الفـن يسـتبعد المتاحـف والمعـارض الضّخمـة الرّاسـخة فـي الشّـهرة والزّمـن، وبهـذا أيضًـا يسـعنا أن نفهـم شـهرة منـى حاطـوم ووجـود أعمالها فـي أكبـر المتاحـف والمعـارض. ذلـك أنّ هـذه الاعمـال، علـى جمـال بعضهـا وطرافـة الآخـر، لا تحتمـل نقاشًـا معمّقًـا

بـل تظـلّ عنـد سـطح الفكـرة الأوّليّـة، الجذّابـة بـلا شـكّ ولكـن مـن دون عمـق. قـد تحتمـل ضـرورة النّقـاش فـي الفـنّ الحديـث تفسـيرات متعـدّدة، كالقـول بأنّهـا مرتبطـة بمفهـوم النّجوميّـة التـي صـارت تلحـق بالفنّانيـن وهـم أحيـاء، ومفاهيـم التّسـويق والتّجـارة التـي تحتـاج إلـى اسـم وتعريـف يسـتوفيهما شـخص الفنّـان لا عملـه وحـده. وقـد يسـعنا القـول إنّ اسـترخاء الجمهـور يجعلـه يشـترط أن يوضّـح الفنّـان عملـه ويقدّمـه لـه علـى بسـاط مـن السّـهولة والرّاحـة، أو أنّ غلبـة المرئـي والصّـورة علـى الفـنّ الحديـث كان لا بـدّ لهـا مـن أن تسـتتبع انتقامًـا مـا مـن جانـب اللغـة والخطـاب، المكتـوب أو الشّـفهيّ، بمـا أنّ التصـاق اللغـة بالإنسـان يجعـل مـن إخفائهـا فـي عمـل فنّـيّ شـأنًا مسـتحيلًا ربّمـا.

كلُّ هـذا جائـز ومحتمـل، لكـن قـد يسـعنا أن نضيـف أنّ إيـلاء النّقـاش مثـل هـذه الأهمّيّـة هـو فـي الواقـع إعـادة تكريـم للمنطـق، الواعـي والمقصـود والفنّـيّ. مثـل هـذا المنطـق حاربَتـه معًـا وعلـى جبهـات متعـدّدة موجـات السّـورياليّة وعلـم النّفـس والفلسـفة والعلـوم الحديثـة الدّقيقـة بـلا هـوادة، «فالـى أيـن ملتجـأ المنطـق العـاري إن لـم يكـن إلـى الشّـعر ؟» بحسـب عبـارة لوضّـاح شـرارة، وانّـى للفـنّ ان يسـتمرّ فـي عالمنـا إن لـم يعلـن أنّـه

عقلانـي أساسًـا وأنّـه مـادّة للتّواصـل بيـن البشـر، أي إنّ لـه لغـة ومنطقًـا، مـن الأساسـيّ أن يكونـا فنيّيـن فـي الدّرجـة الاولـى، مـن دون أن يقلّـل هـذا مـن ضرورتهمـا فـي حيـاة البشـر المحتاجيـن دومًـا إليهمـا.

عنادُ الملابسة «مشروع شارع الحمراء» «أشكال وألوان»

«ينتهي كلّ شيء بأن يشبه كلّ شيء آخر»، يقول غسّان سلهب، «ذات يوم»، ربّما لأنّ «كلّ جامد يذوب في الهواء»، لذا «فالعدسات لا تصوّر إلّا ما سوف يؤول إلى الخراب».

«ينتهي كلّ شيء بأن يشبه كلّ شيء آخر»، والنّهاية كما يوضّح العسكري في كتاب «الفروق» هي «العِظَمُ الذي لا عِظَمَ بعده»، وليست كما يحسب النّاس عادة تلاشيًا واضمحلالًا. إلّا أنّ النهاية في فيلم لمياء جريج، «إعادة قراءة»، ليست تلاشيًا وليست نهاية في العِظَم في الوقت عينه. ذلك أنّ اللقطة المتمادية في الطّول للميناء قبيل الفجر مشطورة شطرين، لا بفعل الضّوء المتسلّل بتؤدة إليها، ولا بفعل البحر كما في تجهيز جريج المعنوَن أيضًا «إعادة قراءة» أو Replay. ما يشطر اللقطة هو الصّوت، صوت المقرئ قبيل الفجر ثم صوته مؤذّنًا. والمفارقة أنّ ثمّة نفورًا من الشّطر الثّاني يوازي

السّكون الذي يبثّه الشّطر الأوّل. ربما يعود السّبب في هذا إلى أنّ الآيات المختارة للتّجويد في الفجر عادة هي آيات قصصيّة أو آيات تدعو إلى الحكمة والأخلاق، أي إنّها في معنى من المعاني آيات منتهية، يفصلنا عنها زمان القصّ وترسّب المعاني عميقًا في نفوسنا بحيث لا تستثير فينا دهشة ولا انفعالًا، في حين يعود الأذان فجأة إلى الدّعوة لاستثارة عصب ما، لإعلان موقف، وتمييز النّاس إلى فئات: المؤمنون والجاحدون، المقرّون بالشّهادتين و«الله اكبر» والمعرضون، المصلّون واللامصلّون... الخ. قد لا يصلح ما سلف مدخلًا للكتابة عن «مشروع شارع الحمراء»، ٢٠٠٠، أو قد يصلح. لكنّ رؤية أعمال الأربعة عشر فنّانًا لا بدّ أن تولّد في النّفس، على تفاوت ما بينها، أفكارًا شتّى ومتنوّعة، لذا لا يسع المرء إلّا محاولة التّأليف بينها في شكل «الكولاج»، وهو أحد الاشكال التي استعملها كثيرًا هؤلاء الفنّانون أنفسهم (ربّما لأنّ الكائن في زمننا لم يعد في استطاعته إلّا أن يكون هو نفسه مفكّكًا ومركّبًا، بعدما انتهى هاجس الوحدة)، ولا يسعه إلّا الأمل في أن يقوده الكولاج والتقاطعات التي يسمح بالتقاطها بين الاعمال المخالفة إلى بؤرة يتركّز فيها النّقاش وتتفرّع منها الأعمال والأفكار. ذلك أنّ كلّ تركيب أو كولاج ينبغي له،

خوف العبثيّة المضجرة أو الاستغلاق، أن يقود إلى مثل هذه البؤرة، أو أن تكون «قواعد اللعبة الفنّيّة» (كالفينو) ضابطة بوضوح حركة الفنّان ومفهوم المشاهد (ربّما كان هذا تحديدًا ما ينقص الفيلم اللذيذ لنسرين خضر «عين على الحمراء»).

اختراق الإطارات وكسرها تشطر جريج اللقطة بفعل الصّوت، إلّا أن عددًا من الفنّانين المشتركين في المشروع يحاول أيضًا شطر الصّورة أو كسر إطارها واختراقه بأساليب مختلفة ذلك أن لا مناص من مثل هذا الفعل لإخراج السّينما من ألفتها وابتذالها، لا بدّ من إنتاج «مسطّحات مفصولة، مكسّرة أو مجزّأة، تصبح السّينما بفضلها فنًّا، متخلّصة بذلك من الانفعالات الاكثر شيوعًا والتي يُخشى أن تمنع تطوّرها الجماليّ»، على ما يقول جيل دولوز متابعًا باسكال بونيتزر.

في اقتراب كاميرا جلال توفيق (إشاحة الوجه للرؤية) من وليد رعد السّائر في ربوعنا واضعًا فوق عينه كاميرا لئلّا يتأذّى من المنظر الموحش (من الوحش أي ما يتوحّش النّاظر إليه يعني يهزل)، نرى رجلي وليد رعد تخلخلان الإطار برغم ثبات المصوّر، عبر دخولهما وخروجهما المتواصلين في الصّورة ومنها. أكرم زعتري

«العلكة الحمراء» يحاول تحقيق هذا الهدف لكن عبر الإضاءة الحمراء وانعكاسات الصّور على الاشياء اللامعة.

وكما الصّوت لدى لمياء جريج، يغيّر محمود حجيج (بثّ وقح لتحوّلات مشتهاة يوميًّا) مفهوم الضّوء واستعماله السّينمائيّ، فلا يعود وسيلة كشف أو استيضاح، بل مبضعًا يخترق عمق الصّورة تاركًا ندوب الظّلال على أطرافها، لكن ماحيًا ما يقع عليه وبخاصّة الوجوه. أما غسّان سلهب فيركب پوليفوني صوريّة، تشابه بعض مراحل الپوليفوني لدى باخ، حيث تبدأ الجملة | اللقطة الأولى ثمّ تبدأ الجملة اللقطة الثّانية التي هي استعادة الأولى لكن مع بعض التّأخير، فتتألّف الموسيقى | الفيلم عندئذ من تكرار الازدواج في وحدة طويلة معيّنة، لا نكاد نخرج منها أبدًا، ولا تتطابق أبدًا مع ذاتها. حتّى إثر صمت طويل، واستعادة اللقطة منفردة ومنذ البداية، يظلّ الصّوت مزدوجًا، فكأنّ لا مفرّ لدى غسّان سلهب من تقديم وحدات تزامنيّة وتعاقبيّة في آن واحد، وهذه إحدى خصائص الأسطورة بحسب كلود ليفي شتروس، لتفكيك «أسطورة» الحمراء ولتعليمنا أنّ «الحمراء ليست شارعًا بل صورة شارع»، صورة شارع وليس صورة الشّارع، ذلك أنّ بيروت تعلّمنا أن لا مكان للحجر فيها، أو ربّما

يكون في مقدورنا القول إنّ الحمراء صور شوارع تشبه بعضها لكنّها لا تتراكب. ومن الاحتكاكات والأمكنة القلقة التي تنتج من عدم التّراكب هذا قد ينشأ فنّ يناهض عسف التّوحيد الذي تقسرنا عليه الذّاكرة البشريّة في الدّرجة الأولى والسّلطة في الدّرجة الثّانية. لكن هذا يقودنا إلى تقاطعات أخرى بين فنّانين آخرين.

العنفُ والعنفُ المضادّ كما لدى سلهب، الصّور في «منطقة حمراء ميتة» لربيع مروّة وفيروز سرحال لا تتراكب، ومحاولة إعادة خلق شارع الحمراء عبر تصويره بدقّة، تجعل صاحبَي العمل يمارسان عنفًا هائلًا في تفكيك الشّارع وخلخلة كلّ عنصر فيه. «فالصّور المأخوذة تصوّر الشّارع بمعزل عن ماضيه ومستقبله، حيث يكمن عنفها في تهديدها المباشر لتاريخيّته». إنّه «تجوال دون جدوى... فوق سطح هذه الصّور المخرّبة. فالمسطّح وما لزق به وألصق فوقه لا يحدّد نفسه بشكل أو جسم أو تعريف نهائيّ، ولا ينهي ذاته»، على ما يقولان في كولاج «عراة في شارع الحمراء». كلّ عناصر الشّارع، وبخاصّة المباني (لا مكان للحجر في بيروت) مهشّمة متداعية. وحدها السّيّارات، «سيّارات تتكرّر، لا تتجدّد، مثل ماء ساقية محبوس في أسطوانة دائريّة مغلقة»، وحدها السّيّارات تملك الثّقل

الكافـي لتظـل كائنـات، ذلـك أنّهـا تملـك سـلطة التّكـرار التـي تسـمح لهـا بتحـدّي عنـف التّصويـر. ليـس فقـط العنـف النّـازل بعناصر الشّـارع، بـل بسـلطة الرّؤيـة نفسـها، وبخاصّـة الرّؤيـة مـن علٍ والتـي تسـتعملها نسـرين خضـر لإدخـال شـخصيّات جديـدة إلـى منطـق الشّـارع. فسـخ الشّـارع كضفدعـة علـى طاولـة التّشـريح هـو نقـض عنيـف للرّؤيـة مـن الأعلـى إلـى الشّـارع. الإسـقاط المنظـوريّ، الـذي يُلحِـق تشـويهًا متسـاويا بـكلّ عناصـر المنظـر ليرضـي موضوعيّتنـا المزعومـة ويخبّـئ الشّـحنة الأيديولوجيّـة والاختزاليّـة العلميّـة الموجـودة فـي بنـاء تصورّنـا للعالـم، هـو آخـر الأمـر ليـس الرّؤيـة البشـريّة، بـل «المعرفـة التـي قـد يكوّنهـا بالرّؤيـة الإنسـانيّة مـا لا يغـرق فـي النّهائيّـة»، بحسـب موريـس ميرلـو بونتـي. والواقـع أنّ نقـد مثـل هـذا الـلا إسـقاط الإيديولوجـيّ، أي نقـد الخريطـة، هـو تمامًـا مـا يقـوم بـه طونـي شـكر فـي «كلّ جامـد يـذوب فـي الهـواء». الخريطـة اليـوم «هـي التـي تتقـدّم علـى المـكان، بـل هـي التـي تولّـده»، ذلـك أنّ «فهمنـا للفضـاء، يتحـوّل فـورًا ترجمـة خرائطيّـة لـه، وهـذا يتناقـض مـع تجربـة الجسـد فـي الفضـاء والوقـت». فالخريطـة | المنظـر | الصّـورة هـي دائمًـا لا تاريخيّـة، أي إنّهـا لا تزعـم فحسـب امتـلاك لحظـة مـن الزّمـن وتثبيتهـا وامتـلاك العلـم المطلـق بهـا، بل تسـعى

إلـى إقناعنـا بأبديّتهـا علـى هـذه الصّـورة عينهـا، وهـي فـي ذلـك تلابسـنا الـى حـدّ يجعلنـا نحـن أيضًـا «نكـفّ عـن كوننـا كائنـات تاريخيّـة، أي كائنـات هـي نفسـها قابلـة للموضعـة» (سـيزان). ردّ طونـي شـكر هـو إعـادة الجسـد إلـى الفضـاء والوقـت، أي جعـل مقيـاس الخريطـة مقياسًـا «بسـيكو ـ جغرافيًّـا وزمنيًّـا» بحسـب مـا يسـمّيه. أي إثبـات هشاشـة الخريطـة علـى مختلـف المسـتويات بـدءًا مـن المـادّة نفسـها، أي الـورق الهـشّ الـذي اختـاره لهـا، إلـى إثبـات نـصّ يناقـض منطقهـا حيـث تزعـم هـي اسـتقرار مـا تصـوّره علـى الصّـورة التـي حدّدتهـا لـه، فـي حيـن يؤكّـد النّـصّ أنّ «كلّ شـيء نـدرك أنّـه سـوف يـزول قريبًـا، يتحـوّل إلـى صـورة». أي إنّ صـورة الخريطـة هـي تحديـدًا صـورة شـيء زال أو مـا هـو وشـيك الـزّوال علـى أبعـد تقديـر. وللمفارقـة فـإنّ النّـصّ فـي مواجهـة الخريطـة/ الصّـورة هـو دائمًـا أثْبَـتُ عنـد التّدقيـق لأنّـه بفعـل اللغـة أصفـى منطقًـا وأشـدّ قـدرة علـى النّفـاذ إلـى الأعمـاق. وتمتّـد هشاشـة الخريطـة فـي مداخلـة طونـي شـكر الـى «العلـم» المزعـوم لهـا بمـا أتصـوّره. فخريطـة بيـروت ٢٠٠٠ كمـا رسـمها شـكر هـي بيـروت أوائـل القـرن العشـرين، حيـث لـم يكـن شـارع الحمـراء سـوى كثبـان مـن الرّمـال، ونـرى فيهـا صـور مبانـي الحمـراء تنتصـب فـي مواجهـة الرّائـي، بعكـس منطـق

الخريطـة المنظـوريّ، فـلا تتحـدّد أحجامهـا إلّا بأبعادهـا البسـيكو - جغرافيّـة وزمنيّـة، أي بحسـب تجربـة جسـد طونـي شـكر معهـا، وليـس بحسـب مقاييسـها المتريّـة.

اسـتملاك الثّوانــي رغـم أنّ المـرء قـد يسـتمرّ فـي اسـتقبال التّقاطعـات المتعـدّدة لفنّانيـن مختلفيـن، إلّا أنّ أحدهـا علـى الأقـلّ يبـدو رئيسـيًّا، وهـو سـؤال الصّـور عـن علاقتهـا بالذّاكـرة والزّمـن، وقـد نجـده لـدى معظـم الفنّانيـن بخاصّـة مـن عملـوا علـى الأفـلام، إلّا أنّـه أظهـر وأكثـر رئيسـيّة ومكانـة لـدى البعـض منـه لـدى البعـض الآخـر.

فـي تجهيـز لميـاء جريـج، «إعـادة قـراءة Replay»، عـرض علـى ثـلاث شاشـات: رجـل يسـقط وامـرأة تركـض ومـا بينهمـا بـرزخ لا يلتقيـان، وهـو البحـر. يذكّـر هـذا السّـقوط المتواصـل والمشـي الـذي لا يفضـي بعمـل سـابق لوليـد صـادق («آخـر ايّـام الصّيفيّـة») حيـث التّكـرار اللانهائـيّ لحركتَـي طلـي الوجـه وإزالـة الطّـلاء يخلـط الوظائـف، يعطيهـا صفـة الاعتباطيّـة ويحـرّر الجسـد مـن تعبـه، ومـن جسـديّته، إذا جـاز التّعبيـر، خالقًـا بذلـك جسـدًا موهومًـا فـي عالـم موهـوم لا تحيـل دلالاتـه إلّا علـى نفسـها.

الرجـل يسـقط والمـرأة تمشـي، وذلـك فـي مواجهـة

صورتيـن مـن زمـن الحـرب لرجـل سـاقط أرضًـا وامـرأة تمشـي. فـي الصّـور، صـورة المـرأة واضحـة وصـورة الرّجـل مشوّشـة. حيـث تقـرّر جريـج اسـتعادة الحركـة التـي ثبّتتهـا الكاميـرا فـي لحظـة مـا، «هـذا الشّـيء المرعـب الماثـل فـي كلّ صـورة فوتوغرافيّـة: عـودة ميـت» (مـن كـولاج لمـروة وسـرحال)، فإنّهـا تقلّـب صفـات الشّـخصين، فيصيـر فيلـم المـرأة مشوّشًـا وفيلـم الرّجـل واضحًـا، ذلـك أنّ إرجـاع الصّـورة إلـى الـوراء، أي اسـترجاع زمـن مـا قبـل نضجهـا، يعنـي إعادتهـا إلـى زمـن كانـت فيـه محتملـة وليسـت يقينيّـة، إعادتهـا إلـى زمـن تصويـب العدسـة والبحـث عـن المقيـاس المناسـب لهـا.

ولكــن لمــاذا يصيــر الرجــل واضحًــا؟ لأنّ اســترجاعه هــو انتشــاله مــن المــوت المبهــم والغامــض. فالميــت فــي الصّــورة لا يكــون ميتًــا بــل يكــون نائمًــا، إن لــم ترافقــه إشــارات أخــرى بخاصّــة السّــواد. إذ «لــم يكــن السّــواد مـرّة موتًـا. علـى العكـس، إنـه علامـة الأحيـاء علـى مـوت الآخريـن». لـذا فـإنّ انتشـال الرّجـل مـن المـوت انتشـال متكـرّر مـع كلّ إعـادة، يتطلّـب أوّلًا نفـي السّـواد الـذي يدلّنا علــى موتــه، لنســتطيع أن نصــدّق أنّــه يكــرّر دون تعــب حركـة سـقوطه وشـوقه إلـى المـرأة المراهقـة التـي لا تصـل ولا تنضـج. كأنّ البحـر هـو مـا رمـى اليـه عبّـاس بيضـون حيــن كتــب «كأنّ قبلتــي تقــع فــي مــكان أعمــق | فــلا

تفسـد محلّهـا». فالفيلـم، الفيديـو أو السّـينما، ليـس صـورة. أو علـى الأقـل ليـس فقـط صـورة، إنّـه أيضًـا ضـوء (حجيـج) وسـرعة. والضّـوء والسّـرعة معًـا يشـكّلان الزّمـن. لـذا نسـتطيع تصديـق مـا يقولـه الـرّاوي فـي فيلـم أكـرم زعتـري «العلكـة الحمـراء»: «قلـت لـي إنّ فـي اسـتطاعتك سـرقة اللحظـات مـن الزّمـن بمجـرّد التّلاعـب بسـرعة التقـاط كلّ إطـار فـي شـريط الفيديـو». يمكننـا عبـر التّلاعـب بالسّـرعة ضغـط الزّمـن وتقليصـه أو بالعكـس مـدّه لا نهائيًّـا لكـن علـى الأخـصّ يمكننـا ربّمـا محاولـة امتلاكـه، ولـو ثـوانٍ منـه. يقـول غسّـان سـلهب، النّاظـر الـى البحـر، إنّـه لا يمتلـك البحـر ولا الجبـل ولا شـيئًا، ففـي الواقـع ينبغـي أن نتذكّـر دائمًـا أنّ «الملـك... مسـتحيل مـن دون التلمّـس والتحسّـس»، لكـن قـد نضيـف أنّ الامتـلاك أيضًـا مسـتحيل مـن دون التّنـازل عـن المملـوك. وحـده التّنـازل هـو العلامة الأكيـدة علـى الملكيّـة، بـل إنّ الملكيّـة لا تتـمّ وتسـتكمل إلا فـي لحظـة التّنـازل بالـذّات. علـى هـذا، فـإنّ مـا يمكننـا ليـس محاولـة امتـلاك الزّمـن، بـل ربّمـا إعـادة اسـتملاك مـا امتلكنـاه يومًـا إن تنازلنـا عنـه. أعنـي مـا امتلكنـاه يومًـا عبـر تنـازل ذاكرتنـا عنـه. جـلال توفيـق فـي «إشـاحة الوجـه للرّؤيـة» يقـدّم التّجهيـز فـي وصفـه تنظيمًـا للفضـاء، لا تحويلـه معبـرًا بيـن مشـاهد متتاليـة.

يقـدّم فـي مطرحيـن متجاوريـن فيلميـن قصيريـن. الأوّل

يرينـا مسـح الأحذيـة وهـو عمـل ننسـاه دائمًـا رغـم أنّـه دائـم المثـول والتّكـرار أمامنـا فـي الحمـراء والثّانـي يتضمّـن إلـى جانـب تخبئـة وليـد رعـد المتجـوّل فـي بيـروت عينـه خلـف عدسـة الكاميـرا، جلسـة لبعـض فنّانـي شـارع الحمـراء ومثقّفيـه ومعظمهـم مشـارك فـي «مشـروع شـارع الحمـراء».

مـع جـلال توفيـق، علـى العيـن أن تـرى مـا كانـت الذّاكـرة لا تسـجّله، مثـل كاميـرا فيديـو مـن دون الفيلـم، ولنـا ساعتئذ أن نعيـد امتـلاك يـوم آخـر، يمثـل أمامنـا بـكلّ مـا أغفلنـاه. نعيـش فـي زمنيـن. اليـوم الـذي عشـناه داخـل الفيديـو واليـوم الـذي نعيشـه فيمـا نشـاهد الفيديـو. هما لا يتنافيـان ولا يحـلّ أحدهمـا محـل الآخـر، فإحساسـنا كجسـد بهذيـن الزّمنيـن متعـادل الشّـدّة، خصوصًـا فـي ظـلّ اختيـار توفيـق للغرفـة الضّيّقـة حيـث يعـرض عملـه، هنـا يومـان لا يتبـادلان الأدوار، ولا يتناقضـان، وكذلـك لا يتطابقـان كمـا قـد يحـدث حيـن نشـاهد وجوهنـا علـى شاشـة التّلفزيـون فـي واجهـة بعـض المحـلّات. ومـن خـلال الاحتـكاكات والتّماسـات بيـن هذيـن اليوميـن ينشـأ، كمـا ورد آنفًـا، فـنٌّ يناهـض عسـف التّوحيـد الـذي تفرضـه الذّاكـرة البشـريّة حتّـى علـى صاحبهـا الـذي تجبـره كلّ صبـاح علـى محاولـة أن «يتذكّـر الشّـخص الـذي كانـه قبـل اليـوم»، كأنّـه علـى الأخـصّ يحـاول سـرقة بعـض الثّوانـي مـن الزّمـن.

شـارعٌ مـن كلام يقـول موريـس بلانشـو: «مـا يُسْتَشْـهَد بـه، الكلمـات والجمـل، بفعـل كونهـا مستشـهدًا بهـا، تغيّـر المعنـى وتتجمّـد أو بالعكـس تأخـذ قيمـة مفرطـة الكبـر». انتـزاع الأشـياء مـن سـياقها وإعطاؤهـا قيمـة مفرطـة فـي الكبـر همـا تحديـدًا وسـيلة ناديـن تومـا لبنـاء تجهيزهـا «مـع ولا بـلا» القائـم علـى عـرض كلمـات وأغـراض لبنـات الدّعـارة. تنبغـي الإشـارة هنـا إلـى أنّ جميـع الاستشـهادات فـي هـذا النّـصّ والتـي أغفلنـا الإشـارة إلـي مصدرهـا تنتمـي فـي الأصـل إلـى «النّـصّ ـ الكولاج» فـي مداخلة طوني شـكر وإلـى نـصّ بـلال خبيـز فـي الكاتالـوغ ومداخلتـه «الميـاه بـاردة فـي المقهـى». وإغفـال الأسـماء كان مقصـودًا، لأنّ هـذه المداخلـة تشـكّل فـي قراءتنـا بـؤرة تركّـز النّقـاش مـع الفنّانيـن الآخريـن، عـن غيـر عمـد ربّمـا. فرغـم أنّ عمـل مـروّة وسـرحال مثـلًا يناقـش سـلطة العيـن والذّاكـرة مثـل جريـج وتوفيـق والآخريـن، وعمـل غسّـان سـلهب يـؤدّي إلـى «أحسـب أنّ النـاس لا تخـرج مـن شـارع الحمـرا» لوليد صـادق، إلّا أنّـه يظّـل، فـي تقديرنـا، أنّ الاعمـال جميعهـا تقريبًـا ترتكـز أصـلًا علـى اتفاقـات ضمنيّـة: التّواطـؤ أنّ المثقّفيـن هـم صانعـو شـارع الحمـراء (ومـن هنـا ينبـع عمـل نسـرين خضـر المعتـرض اعتراضًـا جانبيًّـا يسـعى إلـى إدخـال آخريـن الـى الشـارع)، نقـد سـلطة الصّـورة فـي

تجلّياتها المختلفة، وإعادة تجربة الجسد مع الفضاء والوقت إلى العمل، فنًا كان أم «علم». وهذه الاتّفاقات تظهر بوضوح تامّ وبمنطق جازم ومفصّل في مداخلتي شكر وخبيز. وقد أسلفنا الحديث عن شكر، أمّا خبيز فإضافة إلى سؤاله الشعريّ عن كيفية كتابة نصوص هي غاية في الشّعريّة، وغاية في الشّمول ودقّة المنطق النّابع ليس من التّجريد الذّهنيّ، بل من التّجربة حيث الإنسان كلّ شامل من دون أن ينفي ذلك تضمّنه الذّهن كما الخيال وغيرهما، فهو يضيف مساءلة أكيدة لسلطة الكلام في شارع الحمراء، والمقصود الحكي Parole وليس Langue أو Language إذ يؤكّد أنّ الحمراء صورة شارع لأنّنا هنا فقط بسبب «امتلاكنا ما يكفي من الكلام لنكون كلامًا خالصًا»، إلى درجة أنّنا لا نملك أعضاء في شارع الحمراء بما يكفي لصعود سلّم أو رفع لافتة تشيد بالعيش المشترك. في الحمراء نحن «متكلّمون فحسب» حتّى الأجساد والخيبات والعشيقات نبقيهنّ في البيت لأنهنّ «لا يشبهن المانيكانات». في لحظة يستطيع القوميّون السّوريّون احتلال شارع الحمراء، كما صوّرت نسرين خضر، وردّة فعلها كانت في تعداد أسماء معارفها من روّاد المقاهي ومثقّفي الحمراء. ولكنّ الشارع مصنوع من كلام، فإنّ احتلالات الحمراء

مستحيلة لأنّ أحدًا لا يستطيع امتلاك الكلام ولا منعه من المداومة على تشكيل صورة الشّارع، التي هي فعلا الحمراء.

إضافة إلى هذا يسائل خبيز الصّورة عن حقّها في أن تزعم العموميّة والشّمول وأن تترك للّغة وحدها الحقّ في الخصوصيّة، فيجمع على بطن الكارت وظهره نصًّا شعريًّا، ولكن في الآن عينه، عامًّا وموضوعيًّا ومنطقيًّا، وصورة لا نتبيّن ماهيّتها أو ماذا تصوّر إن لم يدلّنا بنفسه. فهي مثل الحمراء «لامعة كأفعى ميتة» ولكن «الحمراء ليست جسمًا أنثويًّا، وليست أفعى لامعة بالتّأكيد». في كلّ الاحوال «حيث تحضر الأفاعي يتعطّل النّظر». لذا فإنّ من حقّ بلال خبيز أن يقترح صورة شخصيّة وذاتيّة، وأن يطلب من النّصوص أن تكون منطقيّة وعامّة.

يظلّ عمل وليد صادق، «لا أحسب أنّ النّاس تخرج من شارع الحمراء»، وقد أفردناه إلى الأخير لأنّه في ظنّنا العمل الوحيد الذي لا تستأثر باهتمامه مناقشة هذه الأسئلة، بل هو على الأرجح ينطلق من قبول بها، أي قبولٍ لكون الحمراء شارعًا من كلام، ولحقّ الصّورة في الذّاتيّة... الخ، ليبحث من ثمّ عمّا هو أبعد. يكتب

نصّيـن، الأوّل علـى لسـانه متفكّـرًا فـي السّـؤال الاوّل الـذي طرحتـه كريسـتين طعمـة فـي «مشـروع شـارع الحمـراء»: مـن أيـن يبـدأ هـذا الشـارع وأيـن ينتهـي؟ أي فـي تعبيـر آخـر: متـى ندخـل فيـه ومتـى نخـرج؟ والنـصّ الثّانـي علـى لسـان شـارع الحمـراء نفسـه فـي وصفـه جسـدًا، أو للدّقّـة «شـرجًا متكلّمًـا وجامعًـا لعـدد مـن الوظائـف كلّهـا، ولـمَ لا، يمتلـك طقمًـا كامـلًا مـن الاسـنان» وإن كان تخلّـى «دون اعتـراض عـن حاسّـة النّظـر»، كمـا كتـب وليـد صـادق. علـى الرغـم أنّ الحمـراء شـارع مـن كلام، الّا أنّ الـكلام فـي عمقـه ورغـم اسـتنفاده إلـى حـدّه الأقصـى، يظـلّ يفاجئنـا بلمعـة معنـى هنـا أو هنـاك، كمـا يقـول تيـم أتشـيلز. فـي العمـق هنـاك «شـيء مـا، وهـو شـيء مـا، شـيء واحـد فقـط، وهـو شـيء مـا لأنّـه يلابسـني بعنـاد» (وليـد صـادق). فـي العمـق هنـاك جسـد للـكلام نفسـه، فـإن كان شـارع الحمـراء يعـوم فـي الـكلام الـذي «بـات مـادّة بحتـة تحتـلّ الفضـاء إلـى درجـة مـا» فـإنّ الـكلام نفسـه محكـوم ببنيـة تحكـم إطلاقـه، وهـذه البنيـة فـي حـدّ ذاتهـا إنّمـا تصـدر عـن أجسـاد المتكلّميـن، فـي وصـف الجسـد كلًّا علـى مـا أسـلفنا. هـذا الجسـد - البنيـة، علـى مـا قـد يلابسـه مـن «قـذر ومـن حماقـة وإسـراف» (وليـد صـادق) هـو الـذي يجعـل الحمـراء عضلـة هاصـرة وذات منفـذ واحـد. إذ مـا

إن يتكلـم المـرء حتّـى يسـتحيل كلامًـا خالصًـا «بوصـف الـكلام عنفًـا خالصًـا إنّمـا أيضًـا بوصفـه تكـرارًا يوميًّـا» (بـلال خبيـز) هـذا مـا يجعـل النّـاس لا يخرجـون مـن الحمـراء، لأنّ الـكلام (الحكـي) لا رجعـة فيـه، والحمـراء يلابـس بعنـاد النّاطقيـن فيـه كمـا يلابسـونه لانّ كلّ تغييـر فـي البنيـة يسـتتبع تغييـر سـائر عناصرهـا. لـذا فـانّ الحمراء «وعـد سـابق بالتغيّـر والتبـدّل، وعـد هـو فـي أسـاس رغبتنـا بالتوجّـه اليـه» (وليـد صـادق). وكمـا كان الـكلام لا وظيفـة لـه، ولمّـا كانـت «كلّ التعقيـدات والفتحـات تشـترك فـي صفـة واحـدة ففـي داخلهـا يمكـن التغلّـب علـى الحـدود بيـن الـلا إنسـجام والحـدود بيـن الجسـم والعالـم»، علـى مـا يقـول ميخائيـل باختيـن، فالوعـد بالتغيّـر والتبـدّل يظـلّ وعـدًا والواجهـات تصيـر حيطانًـا صمّـاء فـي صـورة وليـد صـادق الموضوعـة علـى لائحـة إعلانـات فـي آخـر الحائـط، لكـنّ جسـدًا مـن دون أعضـاء وظيفيّـة يسـتحيل أن يكـون إلّا جسـدًا مقفـلًا مـن دون أيّ صـدع أو شـقّ فيـه. لكـن رغـم ذلـك فـانّ الصّـورة فـي آخـر الشّـارع إنّمـا تنبئنـا بـأنّ مـا نخلّـف وراءنـا ليـس واجهـات ومحـالّا بـل هـي، كالعـدم الـذي هـو ولادات وميتـات متتاليـة ولا نهائيّـة السّـرعة، كتلـة مـن التغييـرات المتتاليـة التـي تسـبّبنا بهـا، وحصرتنـا وبصقتنـا، ونتلابـس فـي عنـاد معهـا. أي إنّ وليـد

صادق في عمله الذي لم يسمّه مداخلة، هو الأكثر تدخّلًا في حياة الشّارع ومنظره الخارجيّ حتّى، لأنّه ينبّه العابرين من دون اكتراث أنّهم منذ أن يدخلوا في الكلام يصيرون جسد الحمراء، وإن لم يطؤوه بعد، وإنّه هو أيضًا يلابسهم بعناد، كما كلّ روّاد الحمراء ومثقّفيه وفنّانيه.

ثمّة ما يموتُ فينا اليوم

كتبتُ هذا النصّ بعد مناقشة مع الصديق عمرو عزّت في مركز بيروت للفنّ ثمّ دارت الأيّام وقرأته في المكان عينه عام ٢٠١٢.

هُوّاتٌ صَغيرات

بين اللَّهاةِ والحُلْقُوم
هُوَّةٌ صَغِيرة
وأُخْرى
في وَسَطِ اليافُوخ
شَهِدْنا مُؤَخَرًا رجالًا يَمْشُون
بصُدُورِهمِ العَارِية تَتَقَدَّمُها الرُّؤوس
مَحْمُولةً.
يَمْشي الرِّجالُ سرِيعي الحَرَكة والتَّرحال
مُلْتَبسين، مُخَضْرمين.
لكلٍّ منهم نُسَخٌ بلا حَصْر
نُزِعَ منها عِرقُ الأَلم
ثمَّةَ مِصْفاةٌ مَزْروعةٌ أمَام الفَم

كاتِمُ صَوْتٍ يَسُدُّ الفُوَّهَة
السِّكّينُ تَحْتَزُّ في الكَلام، صَدِئَة
ثغورٌ تنِزُّ ألوانًا تُبَقِّع الأسطحَ الصمّاء
ولا تتَغَلْغَل
إلّا، رُبَّما، في تَضَاعِيفِ الأَلْوان الأخُرى،
تَنْجَبِلُ بها دُونَما اختِلاط
الهُوَّةُ نفسُها قَلِقَةٌ مَسْحُوبةٌ في دَفَقِ سُرْعَتِها
لا يَنَالُها حِسٌّ ولا حَثْو التّرابِ يَرْدِمُها
كلٌّ يَحْمِلُ في حِجْرِ قَلْبِه
عَدَمًا صغيرًا

أحياءً أم أمواتًا نكتب

أ ـ قـد تكـون الثّـورة فتحًـا لآفـاق التّغييـر ولاحتمـالاتٍ لـم تخطـر ببـال.

قـد تكـون الثّـورة أيضًـا حفّـارة قبـور، تُلحِـدُ المَيْـتَ وتُفْسـح للحيّ متنفّسَــه.

فـي ظـلّ هذيـن التعريفيـن، شـهد تاريـخ العـرب الحديـث انتفاضـات ضـد الاحتـلالات المختلفـة كمـا عـرف انقلابـات عسـكريّة أو داخـل القصـور الرّئاسـيّة والملكيّـة، لكنـه قلّمـا ولـد، قبـل ٢٠١١، ثـورة. ربمـا يظـلّ الفلسـطينيون اسـتثناءً توجّهـت شـفرته إلـى الدواخـل العربيّـة بيـن ١٩٦٨ و١٩٧٥.

ب ـ يفتـرض التّعريـف الثّانـي وجـود حـيّ معلـوم يدفـن ميّتـه، وهـو مـا يناقضـه التّعريـف الأوّل، رغـم اشـتراكهما فـي وجـود إرادة فاعلـة وعارمـة.

إن كان الشّـعب حقًّـا هـو الثّائـر، فمـن يعلـم مـا تضـع رَحِمُـه؟ ومـا يخنـق حبـلُ سـرّته؟ «مـن يسـتطيع أن يحيـا علـى شـفرة؟ أن ينجّـي لحظـة ولادتـه مـن لحظـة موتـه» يسـأل وديـع سـعادة.

ج ـ لفتـرةٍ طويلـة أسـلمت الشّـعوب العربيّـة إراداتهـا إلـى آبـاء لهـا مـن الإرسـتقراطيّة أو مـن العسـكر، يتولّـون بالنّيابـة عنهـا معـارك الخـارج، الإسـتقلال والتّحريـر، واكتفت بالإنصـات إلـى خطاباتهـم، وبالتّصفيـق.

٢٠١١، ولادة الإرادة وولادة الداخل، عندما يصير «الإنسان محلّ الجمع لما تفرّق من العالم الكبير» (الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي) ويلحّ على الثّورة حلم العدل، وصراطه الحرّيّة.

د ـ هل يموت فينا شيء مع الثّورة؟

دون شكّ. على الأقلّ، الحزن على الأب القتيل. كما وهم الانتصار الذي لا غد له، لأنه أنهى كلّ تحدٍّ.

عن ثوراتٍ ثلاث

أ ـ ربّما تحصّل لنا أوّل دليل ـ على أنّ ثورةً ما حصلت في اليوم الذي هُدّمت فيه أسوار بيروت ولم يُعَد بناؤها، في ١٨٤٠. بضعة عقود فقط فصلت ما بين هذا الحدث وبين اندحار نابليون بونابرت أمام أسوار عكّا الحصينة. بضعة عقود تبدّى فيها قرار التّنازل عن الفاعليّة العسكريّة والدفاعيّة للأسوار والحصون، وفُتحت فيها بيروت مدينة مشرّعةً الأبواب أمام أنواء المتوسّط ورياح الدّاخل. في هذه العقود حصلت ثورة، لم يصرخ بها أحد في الشوارع، ولم نؤرّخ لها أو نحتفي بها، غير أنّها ربّما أوّل ثورة منذ قرون، غيّرت مجال الفكر وقرّرت أنّ الدفاع عن المدن لم يعد يتمّ بالأسوار العالية الضّخمة بل بالانخراط في سياق العالم، فكرًا واقتصادًا واختلاطًا وهجنة. لم يرفع أحد لها نصب الثّوري المجهول.

وربما وصلت تلك الثورة إلى خواتيم غير هانئة، في ١٩٨٢، حين وقف العالم يتفرّج على اجتياح بيروت.

ب ـ كما ابتكرنا للهزائم أسماءً كثيرة (نكسة، نكبة، نصر...)، توزّعت الأسماء على انقلاب الأحوال دون اعتبار لمعانيها. فسمّي قيام عرابي بجيشه الفلّاحيّ «هوجة» وسُمّي الاعتراض على نفي سعد باشا زغلول «ثورة». وسمّي قيام الحجاز على الأتراك ثورة عربيّة كبرى، فيما اعتُبر قيام الدّول في المشرق العربيّ، للمرّة الأولى منذ قرون، تقسيمًا. وعرفنا انقلابات سوريا وثورة يوليو المصريّة. بل كان انقلاب عبد الكريم قاسم على ملك العراق ثورة، وكان فعل آل عارف ضد قاسم انقلابًا. وسُمّيت حروب تحريرٍ ثورات، وسُمّي التّحرير دون حربٍ خيانة.

خلف فوضى الأسماء تلك التي لا يحصيها المرء، ولا يحصي مفاعيلها وارتداداتها، رابط واحد: لقد شغف الجميع بكلمة الثّورة، غير أنّ منهم من عجز عن إيجاد الدّعاوى الكافية لإلصاقها بحركاتهم.

ج ـ الثورة ـ أو انقلاب الحال الأكبر ـ الثّاني كان، دون شك، سقوط الإمبراطوريّة العثمانيّة التّركيّة وانتهاء الخلافة الإسلاميّة الضّامّة شعوبًا عدّة، ما أبرز، إلى ساحة العالم، الكيانات العربيّة الدولتيّة، بالأخصّ في

المشـرق، عاجـزة ضعيفـة ولكـن موجـودة. كفّـت القاهـرة عـن النّظـر إلـى الآسـتانة، وتنازعـت مـع بغـداد والحجـاز زعامـة العـرب. غرقـت فلسـطين فـي النّـزاع وتأرجـح لبنـان والمقاطعـات السّـورية فـي جدليّـات الاتّصـال والانفصـال والاسـتقلال. سـمح كل ذلـك لمصـر بـأن تُفَعِّـل وزنهـا وأن تقطـف ثمـار التّراكـم الـذي أنجزتـه فـي ظـل الابتعـاد النّسـبيّ عـن الخلافـة واسـتقبالها الشـوامّ وجاليـات متعـدّدة مـن الأقـوام، فانبعثـت إشـعاعاتها فـي الفكـر والأدب والرّوايـة والمرسـح والصّحافـة والموسـيقى، ولاحقًـا فـي السّـينما والإذاعـة. فـلا يُفهـم سـيد درويـش مثـلًا خـارج انصـراف النّظـر عـن الآسـتانة. وانتظـر المشـرق العربـيّ حتّـى منتصـف القـرن العشـرين ليختمـر ردّه فـي الشّـعر وفـي الموسـيقى بحثًـا عـن هويّـة تتفـرّد بهـا كياناتـه. لا يمكـن فهـم الأغنيـة اللبنانيـة ولا الشّـعر الحديـث ـ العراقـيّ والسّـوريّ ـ خـارج تحـدّي الخـروج الحديـث إلـى الوجـود والتّنافـس مـع القاهـرة.

د ـ غنّـى كثيـرون وامتدحـوا مختلـف الحـكّام، بأسـماء الثّورة كلّهـا. غيـر أن تسـمية السّـلطة ثـورةٌ عاجـزةٌ عـن سـتر أنّ مـا أتـاه عبـد الوهـاب وأم كلثـوم فـي أكنـاف ثـورة يوليـو وعهودهـا المتتاليـة لـم يكـن بأكثـر مـن تكـرارٍ قاصـر، عمّـا أتيـاه فـي زمـن فـؤاد وفـاروق، مثلمـا اكتفـى المدّاحـون بالتّكـرار فـي حـقّ صـدام والأسـد والقذافـي وسـائر الملـوك

والمترئّسين. شذّ عنهم في الفنّ الثّوريّ، منذ الشيخ سيّد درويش، قلّة قليلة من قليلي الأدب، كفيلمون وهبة في هجاء الحرب وعهد سركيس وفرنجيّة، وزياد الرحباني في تحيّاته للملوك والسّادات، سميح شقير مؤخّرًا، الشيخ إمام ورفيقه نجم القارصين في الهزء، فؤاد حدّاد في هذيانه الشّعريّ أو نجيب سرور في كسّميّاته. الرّواية والسّينما كانا مجالين للانتقام البارد دومًا، في كلّ عهد، من العهد البائد. أمّا الرقص والمسرح والتّلفزيون فكانا غالبًا مجال تمجيد الذّات وتأبيد الهويّات. موجة الفنّ المعاصر، في التسعينيّات من القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، في لبنان ومصر على سبيل المثال، وُلِدت ربّما من الحاجة إلى النّقد المعمّق وإعمال النّظر في الهويّات والثّوابت وكانت، رغم بعض المرح، دخولًا من باب موارب، إذ سُدّت سائر الأبواب، إلى عالم السياسة الجدّيّة (من هنا برزت أهمّيّة النّصوص ـ لا البيانات ـ فيه)!

هـ ـ الإنقلاب الثّالث كان أنّ الأنظمة التي حصرت أدوات القمع والتّرهيب والتّعذيب في قبضتها خسرت معارك البروباغندا، ثم ما لبثت قبضتها أن انحلّت عن الإذاعة فالتلفزيون فالإنترنت، وحينها صار كلّ امرئ ينظر إلى نفسه صانعًا ومصوّرًا للحدث ومرآة للأمل والعذاب

ويسمع صوته وأصوات من قبله فيه يصرخون بالعدل. تضافرت جداول كثيرة في لحظة ليخرج القمع من ميدان السّياسة ويدخل إلى الميدان حشد كثير ملوّن. حتّى الآن، استدعى الشّعب قليلي الأدب في لحظة الفرح الأقرب إلى كرنفال أو مولد حيث يتداخل اللعب بالتّمثيل بالسّخرية بالقدح الهاجي بالنّكتة السّياسيّة. واستُدْخِلَت فنون جديدة (الغرافيتي، التّحريك والكرتون، الرّاب). من يدري ما يؤول إليه مصير الفنّ المعاصر بعد ذاك؟

الثورةُ والفتنة

أ ـ لم يجد افتتان العرب بمفردة «الثّورة» ندًّا سوى في تشريعهم جنبات بلدانهم وسيعةً أمام أصداء كلّ ثورة قامت أو حسبوها. ربّما يعود بعض سرّ الافتتان الهائل والمديد بمفردة «الثّورة» إلى اعتقاد العرب بأنّ الثّورة الفرنسيّة هي ما منح فرنسا إمبراطوريّة أو إلى انبهارهم اللاحق بقدرة الثّورة الرّوسيّة على بناء دولة جبّارة ـ كالحلم الذي دغدغ نفوسهم ـ من شبه ركام كان بعضهم (بخاصّة من المسيحيّين الشوامّ) قد سبق أن عاينوه، ثم أتى المثال الماويّ فالفيتناميّ ليثبّتهم على الافتتان.

ب ـ كانت البلدان مشرعة المصاريع أمام حركة التّاريخ

فـي الخـارج. غيـر أنّ الرّوايـة ظلّـت بلزاكيّـة فوجوديّـة، وظلّـت السّـينما هوليووديّـة، وبعدمـا كان شـوقي يحلُـم بمضارعـة راسـين وشكسـبير أتـى الشّـعر الحديـث أنغلـو- فرنسـيًّا، وباسـتثناء العمـارة السّـوفياتيّة فـي بعـض العواصـم فـإنّ التأثيـر الفنّـي السـوفيتيّ انحصـر فـي ترجمـات قليلـة ورديئـة للرّوايـة الواقعيّـة (المأخـوذة بدورهـا عـن بلـزاك وزولا) وفـي تعريـف بعـض المؤلّفيـن الموسـيقيّين العـرب بالموسـيقى القوميّـة الشّـرق - أوروبيّـة، فـي حيـن ظـلّ الغنـاء محكومًـا بالدرجـة الأولـى بالتّفاعـل الـذي أجـراه سـيّد درويـش، ومـن ثـمّ عبـد الوهـاب والقصبجـي، بيـن الموسـيقى العربيّـة المشـرقيّة وبيـن الموسـيقى الأوروبيّـة بدرجاتهـا المتتاليـة. غنّينـا لجيفـارا وهوشـي منـه مثلمـا غنّينـا لسـعد زغلـول وعبـد النّاصـر. وخـارج الخطـب، لـم ينـدرج فـنّ صينـيّ أو فيتنامـيّ أو كوبـيّ فـي مؤثّـرات فنوننا كمـا تحـدّدت منـذ مطلـع القـرن العشـرين فـي مسـيرتها العامّـة حيـن اخترعنـا مـا صـار تقليدنـا وأصالتنـا.

ج - وُلِـدت الكيانـات العربيّـة حديثًـا، وكطفـلٍ كانـت تقريبًـا بـلا مناعـة. فعصفـت بهـا أصـداء الحربيـن العالميّتيـن، احتـلالًا فاسـتقلالًا، ثـم تجاذبتهـا أطـراف الحـرب البـاردة، وجـاز أن مـرّ بعضهـا مـن جانـب إلـى جانـب، مدّعيًـا فـي كلا الحاليـن عـدم انحيـازه. وعبـر إنشـاء الدّولـة الإسـرائيليّة واحتلالاتهـا المديـدة، طـوّر العـرب علاقـة مزدوجـة بالغرب، صانـع المشـكلة وصاحـب الحلـول. ولئـن جذبـت بعضهـم

الثّـورة الثّقافيّـة الصّينيّـة أو الحـركات الطّلابيّـة الفرنسـيّة، فإنهـم جـوّزوا لأنفسـهم تجريـد السّـلاح باسـمها، فقامـت به قـوًى لـم ترحمهـم. ولمّـا اندلعـت الثّـورة الإيرانيّـة حلمـت فئـات واسـعة مـن العـرب بثـورات مماثلـة علـى طغاتهـم وأجهـزة مخابراتهـم، فلمـا اتّخـذت وجهًـا دينيًّـا انحسـر التّأثيـر وصـار العـراق أرضًـا منكوبـة بالحـروب المتتاليـة. وبلغـت الحـال أنّ الشيشـان وافغانسـتان صارتا مختبـرًا ينتج فيـه، مـن مـوادّ البـؤس والغبـن والـذّلّ العربـيّ اليومـيّ، مـا سـيعاد تصديـره إلينـا تحـت مسـمّى الإرهـاب، مقتفيًـا أثـر يسـار السـبعينيّات. لكـن، علـى امتـداد القـرن العشـرين، ظلّـت آثـار انقلابـات أحـوال العالـم تنعكـس لدينـا علـى المسـتوى السّياسـيّ الأعلـى وحـده، كمـا تمارسـه السّـلطات الحاكمـة فـي علاقاتهـا مـع الخـارج تقرّبًـا وابتعـادًا ومصالـح وحروبًـا وصفقـات وأحلافًـا، لا أوسـع.

د ـ ربّمـا وجـد العـرب فـي الخـوف المتأصّـل مـن «الفتنـة» الكابـح الأقـوى لافتتانهـم بكلمـة «الثّـورة»، التـي ردّدوهـا عقـودًا مثـل أُخْـذَة. تلـك الفتنـة التـي تـكادُ أدنـى معركـة فـي الحـروب اللبنانيّـة أن تضاهيهـا فـي عـدد الضحايـا، لا تـزال محفـورة فـي جسـد كلّ منـا. شـلّتنا عقـودًا. الخـوف منهـا علـى جسـد الأمّـة نظيـر خـوف الفـرد مـن السّـرطان، مـن جنـون الدّاخـل النّهّـاش فـي الحشـا. هـذا الخـوف منّـا لـم يبارحنـا إلـى الآن، فـي كلّ خطـوة نخطوهـا محتشـدين.

حَظُّنا مِنَ التَّقَانَة

نشرتْ هذه القصيدة في ديوان «البياض الباقي»، ٢٠٢٢.

اليَدُ المُرْتَعِشَةُ
تُصَوّرُ
يَدًا مُرْتَعِشَةً
تَصْرُخُ، وَأَقْدامًا

رُبَّما كانَ حَظُّنا مِنَ التَّقانَةِ
أنْ بِتْنا نَعْرِفُ أَنَّ أَيّامَ الوَهْجِ
لا تُضاءُ بالقَبَضاتِ الصَّارِمَة

بَلْ تَـتَقَضّى بِقُلوبٍ واجِفَةٍ
وَأَطرافٍ مُرْتَعِشَةٍ
وَنُفوسٍ جَذْلى

لا يَطْلَعُ النَّشيدُ، بَلْ
تُزْهِرُ البَهْجَةُ في القَلْب
مُوَشَّحَةً بالخَوْف

نَتَسامَرُ بِالأَمَلِ السّاخِطِ
وَتَحْرُسُنا أَسْنانُ السُّخْرِيَةِ
مِنْ شُرورِ أَنْفُسِنا

نَنْظُـرُ إلـى كَنْـزِ كَثْرَتِنا فَنَطْرُدُ
الاِعْتِدادَ وَنُطارِدُ خَيالَنا
تَسْري عِنْدَئِذٍ عَدْوانا
كَغِناءٍ خَفيفٍ عَلى الشّاشَةِ، أَوْ كَحُلْمٍ بَسِيط.

إيقـــاعُ الفتنة

شريط موسيقيّ ونص

عرض هذا العمل في «عتبات» مركز بيروت للفن المعاصر ٢٠١١.

الشّـريط مأخـوذ مـن حفلـة «سـوب كيلـز» حيـث يتخلّـل السـي دي صمـت لبضـع دقائـق وسـط العـزف، إثـر قصـفِ إِسـرائيل لمعمـل الكهربـاء.

هــذا الصّمــت أودّ تعبئتــه بقــراءة متزامنــة، مــع فــارق طفيــف فــي التّوقيــت (علــى طريقــة الــ canon)، يؤدّيهــا وليــد صــادق وياســمين حمــدان، لمقطــع مــن قصيــدة منشــورة فــي كتابــي «يؤلّفنــا الافتتــان» عنوانهــا «لفــظ فخــم» وتقــول: تناهــى سُــكونُ الحســن فــي حركاتهــا.

يقــول شــطرٌ شــهير، لطالمــا أثــار شــهيّة الشّــرّاح، ولمّــا يقدّمــوا فيــه مــا يُغْنــي.

فــي «كتــاب الفــروق» إنّ النّهايــة هــي العِظَـمُ الـذي لا عِظَمَ بعـده. تناهـي سـكون الحسـن فـي الحـركات هـو اجتياحهـا جميعًـا، وفـي تفاصيلها.

الحــركاتُ، الاندفاعــات، الشّــطحات، جميعهــا ســاطعة الحضــور، غيــر أنّ السّــكون وحــده يلــوح منهــا للعيــن

الباصرة. فالحُسْن محكومٌ بالسّكون، كما الصّورة. بحسب الحسن العسكريّ أيضًا، أنّ الحُسْن، بخلاف الجمال وهو ما يُرتقى به في الأفعال والأخلاق، مقصور على الصّورة. كلّ حُسنٍ يفترض الوجود خارج الزّمن، ثباتًا، دقّةً، تناسبًا ورونقًا. كلّ حُسْنٍ هو تأكيد، أنّ كلّ شيءٍ يؤول إلى الخراب.

الحُسْن هو الخراب النّهائيّ، المعنى المستوحد المنقول المتناغم. والشّاهد قوله: «... فليس لرائي وجهها لم يمت عذر».

فإن لم يلتمس لنفسه عذرًا، فذاك لأنّ صوته إنّما يأتينا من خَلْفِ المَوْت وحجابه، من خراب أصليّ، خراب، في مركز الكون يشعّ ويتبعثر خراباتٍ شعاعًا. ليست فخامة لفظ أبي الطيّب وضخامة صوته سوى كُتلها.

يتاح الاستماع من سمّاعة معلّقة في الحائط لهذا الشّريط، وإلى جانب السّمّاعة يُعلَّق نصّ قصير (هاهنا على الصَّفحة التّالية) عن مفاهيم الإيقاع، بين اللغة والموسيقى والفلسفة والشّعر.

بين هذه الشّذرات (مقطع من قصيدة، مقطع من أغنية، صمت ناجم عن القصف، الإيقاع) يتولّد توتّر جديد، يسمح بتفحّص عمل الإيقاع في كلّ منها بوصفه ناظمًا لرؤية كلّ منّا إلى العالم، بما في ذلك للغتنا، التي هي أداة التّواصل والمساحة التي تجري

فيهـا الأحـداث فـي بيـروت، أي بوصفـه ناظمًـا لأي إمـكان للتّعايـش بيــن البشــر.

«Connais quel rythme tient les hommes».
Archiloque, cité par M. Blanchot.

إيقاع الفتنة

مــن الدفــق المتلــوّي المتراكــض المتهــادي، لا مــن رتابــة المــوج، اشــتقّت اليونانيّــة الإيقــاع فــي لفظهــا، أمــا العربيّــة فمــن الثّبــات ورســوخ الأثــر وأُسّ المقصــد. وليــس بينهمــا مــن تدافــع. ذاك الإيقــاع كالنّبــض يتقطّــع، وهــو ثابــت، أو كجريــان النّهــر والحيــاة أثــره، أو هــو كمواقــع العــرب بهــا أرّخــوا، وهــي ســجال، أو كتواقيعهــم منهــا يحــذف الفضــول، وهــي لعــوب.

هــو خفّــة وتلاعــب، إلّا أنّــه إيقــاع الحيــاة، نبضًــا ونفسًــا ومطعمًــا ونومًــا، وهــو إيقــاع الفصــول والأيّــام والموســيقى والأنجــم والأرقــام والسّــيّارات الصّارخــة، تفيــض جميعًــا بــلا نظــام. لســنا غرقــى إيقــاع أوحــد، بــل تتناهبنــا الإيقاعــات. كيــف يكــون أساسًــا راســخًا ودفقًــا متغيّــر الوجهــة والشّــدّة والسّــرعة؟ كيــف يكــون الإيقــاع لعبًــا وخلقًــا مدهشًــا ويكــون الثّابــت الواجــب كالحــقّ الواقــع؟ ربّمــا هــو ليــس إلّا كنايــة عمّــا لا تفصــح عنــه لغــة، عــن جــذر افتتانهــا بالعالــم. كنايــة عــن الهــواء بيــن كثيبيــن أو تلّيْــن، عــن الصّمــت بيــن

نوطتيـن، عـن تحفّـز بيـن دُمّيـن، عـن الفسـحة بيـن لونيـن، عــن قبلــة بيــن نَفَســين، عــن فــراغ بيــن وجوديــن، عــن نظـرة بيـن عينيـن، عـن غيـابٍ بيـن عمريـن، عـن قمـر بيـن مدينتيــن. كنايــة عــن الشــكّ ينهــب الأنــا، ولا يخلّــف منهــا غيـر عقـدٍ بيـن إسـمين.

بيـن نوطتيـن قـد ينفتـح أبـدٌ. أو قـد يقصـف صـاروخ عمـر عابـر، أو ترنّـم شـادٍ فـي حانـةٍ، مخلّفًـا إيقاعًـا دون قفلـة، يمتـدّ شـاملًا كالنّفـس الأخيـر، حيـاة بأكملهـا، لأنّـه صمـت متـرع بعنـف مكتـوم، سُـقِيناه حتّـى الثّمالـة.

مــن بــذرة الصّمــت تخــرج، متعاشــقاتٍ، أزواجٌ مبلبلــةٌ: العذوبــة والقســوة، المــودّة والألــم، الحيــرة والألفــة، الإنكســار والفتنــة، الرّوعــة والغــرق، تعــرّش نديّــةً علــى البيــاض الــذي يميّــز أناقــة الــرّوح.

الشّـريط الصّوتـيّ المصاحـب مـن حفلـة «سـوب كيلـز»، فـي حزيـران ١٩٩٩، قطعهـا تدميـر معمـل الكهربـاء، ويليـه تسـجيل بأصـوات ياسـمين حمـدان ووليـد صـادق لمقطـع مـن قصيـدة بعنـوان «لفـظ فخـم» مـن ديـوان «يؤلّفنـا الافتتـان»، ٢٠٠٩.

قَطْع موسيقى الرّثاء

مـرّ وقـت كان يسـعني فيـه الاستشـهاد بجمـلٍ مـن شـغل وليـد صـادق («جايـن لويـز تيسـيه»، «اكتسـاب المـوت: غايـات الفـنّ والمبيـت فـي لبنـان»...). حيـن تكـون الجمـل تشـعّ (تتفجّـر) مـن العمـل، علـى قـول موريـس بلانشـو، إلـى حـدّ تفجيـره. كان ذلـك قبـل أن يصبـح صـادق سـاحرًا: يشـير بسَـبَّابة الإبنـة إلـى ظهـر الأب، فيغـدو تاريخًـا، وبنهد المـرأة إلـى شـجر الحديقـة، فينسـكب رقّـة وهدهدة.

دخـل صـادق زمانًـا ـ مكانًـا إيروسـيًّا، يتقلّـب بيـن الصّحّـة والمـرض، والسّـعادة والأسـى، لا إلـى حـدّ. تبلبلـت الألسـن مـن تأرجـح بـلا غايـة (نهايـة). تلـك بدايـة ضربـه فـي الأرض. فيهـا حدائـق مرتّبـة ومقابـر منظومـة ومشـاهد مندثـرة بقيـت فقـط فـي اللغـات. تولـد مـن أشـغال صـادق إذًا أسـئلة أنيقـة: إن كان المـرء لـم يعـد بسـتانيّ حياتـه (عبّـاس بيضـون)، فكيـف لـه أن يقطـف ثمـرة المعنـى مـن لحظاتهـا؟ إن كان معنـى السّـفور جـرأة علـى اختـلاط الوجـه وتشويشـه، فكيـف لامـرىء ان «يمتلـك وجهـه»؟

إن كانـت الضّحـكات علـى الوجـوه أثـرًا علـى عالـم ينغـل كأرجـل نمـل فـي نقـا يتهيّـل، أيكـون الصّمـت علامـة علـى العمـل النّشـيط السّـاعي فـي الوجـه الآخـر، المظلـم لأعيننا، للكينونـة؟

(لا ينفصـل وليـد لحظـة عـن لبنـان. فلبنـان، رغـم توراتيّتـه، غيـر موعـود ببعـث ولا بخلـود. إنـه محـكّ المعانـي وجلجلتهـا، وشـهرة الوجـوه علـى أسـوار الجماعـات كالأيقونـات وأبـراج الرّمـاة، ومصنـع الانهيـارات والتكسّـرات فـي قلـب الضّجيـج الهائـج).

كالسّـاحر، قفـز مجـدّدًا مـن قلـب النّصـال المسـنونة، أو ككاتـب القصـص البوليسـيّة، أعـاد لملمـة المفاتيـح وبعثرتهـا، فطويـت تحـت رجليـه الأراضـي: الصّمـت أنـواع، وكـذا الوجـوه سـوى الأجسـاد، وثمـار المعنـى نجدهـا بيـن طيّـات الجثّـة، لا علـى بـاب المقبـرة ولا فـي حمـأة النّقـاش.

عثـر كاتـب القصّـة علـى الجثّـة، التـي لـم يجدهـا أيّ مـن أبطالـه (الأمّ، الإبنـة، الأب، الزّوجـة، الحديقـة، قماشـة اللوحـة، الرّسـم بالكلمـات، وغيرهـم). ذلـك أنّـه الوحيـد الـذي يجـرؤ علـى قطـع موسـيقى الرّثـاء والتّعـازي بصمـت طافـحٍ، فيمـا الرّاثـون ناظمـو عقـد القصائـد بالأسـماء والصّلـوات.

فـي الماضـي، كتـب وليـد صـادق «الجسـد مـع فيسـاليوس

ما زال ماثلًا وإن في ألمٍ لا يشير إلى ماضٍ كان فيه عمق اللحم من سمك الكون»، وكان «اختيار الموت يأتي مصحوبًا بعيش ذي كلام» («اكتساب الموت...»). كانت مادّة الجسد حينها هي موضع السّرّ الغامض. لاحقًا، كشف صادق أنّ التّحديق في الجثّة لا ينتج معنًى، وإن قدّم معرفة. رَصْدُ انفجار المعنى يتمّ حين تحويل مسار النّظر من الجثّة إلى المتحلّقين حولها. هكذا ليس لقاء وجه بوجه ما يولّد المعنى، بل تلازّ الأجساد الحيّة حول جثّة لم تصر بعد جزءًا من سرد الذّكرى. من صمت الحداد إذًا وفيه وشرطَه، يولد الاجتماع، أي من شلل الفكر وبهته حيال التّجربة ـ الحدّ والجدار الأخير. فالتّحيّر والصّمت استماع نشط إلى ما بعد حشرجات سكرة الموت، وإلى ما قبل طقس الرّثاء، إلى ما ليس يكتمه الألمُ ولا يداري الفقدَ والخسران. يشترط صادق لفعل الجثّة فينا الصّمتَ المفعم بوجعٍ خاثرٍ، والانفضاض عن أهازيج الاستشهاد وترانيم الخلاص في العالم الآخر. لكنّ شرطه هذا يجعلنا نتساءل إن كان المعنى دومًا بلا لسان أو حنجرة.

(ذات رسالةٍ، سألني وليد كيف أقرأ موادّ القانون، وإلّا فما تكون عيناي؟ ذات رسالةٍ، قلت لصديقتي إنّني، إن أعجزني انتزاع لحظات ماضية من مخالب سَورْتها، لآيل

إلـى انتـزاع المسـتقبل مـن براثـن أيّ نـور. ما نسـيت قولـه لهمـا إنّ النطـق فيصـل الحضـور، لا العيـن، وإنّ فرجـات الخَـرَس تحفظنـي أن انهـار حيـن امتـدّ جسـرًا مـا بيـن الكتابـة والأشـياء، وإهابًـا بيـن الألـم والحبـور).

نحيا في ما نسرقه من الوقت

طغت شهرة ربيع مروّة في مجال المسرح والفنون الأدائيّة على أعمالٍ تشمَلُ التّجهيز والفيديو وكتابة السّيناريو، وطغت على شغله مع جاد خوري في التّحريك الكرتونيّ. إلّا أنّ أحد أشدّ مجالات نشاط مروّة الفنّيّ خَفاءً عمله في الموسيقى، فهو ليس فقط عازف فلوت شارك في فرقة «سوب كيلز» اللبنانيّة إلى جانب زيد حمدان ووليد صادق وياسمين حمدان، بل أيضًا كاتب أغانٍ وملحّن سمعنا له عددًا من الأعمال بصوت ريما خشيش.

ربيع مروّة، المتعدّد المواهب، حريصٌ على الخفاء في المجال الموسيقيّ لسبب غامض. ربّما يشعر أنّ ما ينجزه فيه ضئيل القيمة بقياس ما يهجس به، أو ربّما يشعر أنّ ما يقدّمه فيه خطير لذا ينبغي تركه يدبّ في أوصال الموسيقى اللبنانيّة في خفرٍ وخفوت كي يصل إلى مبتغاه دون أن يثير العداوات.

تهدف هذه المقالة إلى توجيه تحيّة إلى هذا الجانب

الموسـيقيّ، الخفـيّ، مـن عمـل ربيـع مـروّة، واختبـار فرضيّة أنّ ربيـع مـروّة الشّـهير وربيـع مـروّة الموسـيقيّ يقاربـان مسـائل الزّمـن والتّكـرار والغيـاب بشـكلّ موّحـد، وذلـك مـن خـلال اسـتعراض عمليـن مـن طبيعتيـن مختلفتيـن، الأوّل محاضـرة غيـر أكاديميّـة (علـى مـا أشـار مـروّة حيـن نشـر نصّهـا فـي العـدد صفـر مـن مجلـة «كلمـن» ـ بيـروت، ٢٠١٠، عنوانهـا «سـكان الصـور»، عرضهـا فـي غيـر مـكانٍ مـن العالـم)، والثّانـي عمـل موسـيقيّ حـول قصيـدة عبّـاس بيضـون «دقيقـة تأخيـر عـن الواقـع»، ألّـف موسـيقاه وعزفه علـى الفلـوت وأدّتـه ريمـا خشـيش فـي إطـار مهرجـان «أشـغال داخليّـة» (مـن تنظيـم جمعيـة «أشـكال ألـوان»، بيـروت ٢٠١٠ أيضًـا).

والحـقّ أنّ تنـاول وحـدة المقاربـة فـي عملين مـن طبيعتين مختلفتيـن يتطلّـب أوّلًا الإنصـات إلـى مـا يقدّمـه كلّ منهما، وعـرض بنيتـه الخاصّـة وهيكلـه، قبـل محاولـة الغـوص فـي تجريـد العلاقـات التـي يقدّمهـا كلّ مـن العمليـن لنصـب المقارنـة بيـن الرّؤيـة المعروضـة فـي كلّ منهمـا لمسـألة الزّمـن والإيقـاع والتّكـرار والغيـاب، التـي يُشـهر فيهـا ربيـع مـروّة «لبنانيّتـه».

اتّجاهـات التّكـرار والتّتابـع والتّراكـم «سـكّان الصـور»

محاضـرة غيـر أكاديميّـة تتنـاول الملصقـات السّياسـيّة فـي

لبنــان، وبالتّحديــد تلــك التــي تســتعمل صــور الشّــهداء. تتألّـف المحاضـرة مـن مدخـل (يتميّـز بالحـوار بيـن ربيـع مـروّة وبيـن حـارس أمنـيّ) وثلاثـة أقسـام وخاتمـة للنّـصّ. القســم الأوّل يتنــاولُ صــورةَ رفيــق الحريــري مســتضيفةً جمــال عبــد الناصــر، والثّانــي يتنــاول ملصقــات شــهداء حـزب اللـه فـي حـرب ٢٠٠٦ مـع اسـرائيل، والثّالـث يتنـاول ملصقـات شـهداء الحـزب الشّـيوعيّ اللبنانـيّ، أمّـا الخاتمـة فبعنـوان «الصّـورة الأخيـرة» حيـث يرفـض الجميـع إرسـال صـورة أخيـرة إلــى ربيـع مـروّة لتبقــى تــذكارًا لأحبابهــم. فـي الواقـع تتنـاول الأقسـام الثّلاثـة اتّجاهـات ثلاثـة ممكنـة لتراكـب الصـور.

أ ـ فــي الملصــق الأوّل تبــدو صــورة رفيــق الحريــري فــي قصـره، بالأبيـض والأسـود، وبقربـه جمـال عبـد النّاصـر فـي توليـف للصّـور يسـعى إلـى إخفـاء ذاتـه. يعتبـر مـروّة إذًا أنّ الصّـورة هـي اسـتضافة الأوّل للثّانـي، فهمـا إذ لـم يلتقيـا مــن قبـل فــي الحيــاة الدّنيــا، لا شــكّ أنّهمــا يلتقيــان إذًا بعـد المـوت، إذ هجـر عبـد النّاصـر صورتـه مـن الملصقـات الأخـرى وأتـى إلـى مـن ولـد بعـده غيـر أنّـه بـات أكبـر منـه عمـرًا، أي الحريـري، يسـأله عمـا تـرك. يشـير مـروّة إذًا إلـى أنّ هــذا النــوع مــن الصّــور «يــزدري الوقــت» ولا يعيــر لــه اهتمامًــا.

في الواقع، مروّة أيضًا يزدري الوقت في هذا القسم من العمل، فيكثر فيه من الاستطراد ذهابًا وإيابًا إلى صور أخرى وملصقات أخرى وحكايات أخرى (صديقه زياد، الحارس الممثّل، ستالين، فرويد والخميني، مارلين مونرو وأبراهام لينكولن)، وهو في الواقع يلاحق أيضًا ما يعتري كلّ صورة من هجران وتغيير بين الماقبل والمابعد (الصّور كالأوطان، أحيانًا يهجرها أصحابها، يقول). بل هو ينظر أيضًا في داخل صورة الحريري وعبد النّاصر إلى فعل الذّهاب والإياب في الزّمن هذا (استضافة الحريري لعبد النّاصر وقدوم هذا الأخير نحوه، دراسة الميّت السّابق لأحوال لاحقه، ترك الصّورة والذّهاب الممكن لهما معًا نحو صورة مجهولة لأنور السّادات... الخ).

تكرار التّأرجح الزّمنيّ هذا يفضي إلى غياب أيّ تحديد للوقت في الصّورة: لا يمكن تحديد اليوم الذي أُخذت فيه، ولا الوقت، ولا الفصل، كما يفضي إلى غياب أيّ هدف للصّورة، فهي ليست دعائيّة ولا تعبويّة جماهيريّة ولا هدفها دعم أيّ حملة سياسيّة، كذلك يفضي إلى غياب أيّ وزن لها، إذ لم يعد من وزن لزيارة عبد النّاصر اليوم، كما أنّ العروبة المشار إليها في الملصق تصير، نقلًا عن حازم صاغيّة، «تشبه البقاء في الزّمن السّابق على قطع حبل السرّة».

وينتهـي الفصـل الـذي يبحـث فـي هجـران سـكّان الصّـور لصورهـم، كالبيـوت أو الأوطـان، إلـى التّسـاؤل مـا إذا كان الحريـري وعبـد النّاصـر معًـا سـيهجران الصـورة هـذه ليبحثـا عـن أنـور السّـادات الـذي بـدوره تـرك صورتـه فارغـة إلـى صـورة بعيـدة لـن يجدهـا أحـد. حيـن تتراكـب الصّـور عموديًّـا متأرجحـة فـي الزّمـن فهـي لا تفضـي إلّا إلـى الغيـاب.

ب ـ القسـم الثّانـي يشـير إلـى ملصقـات شـهداء حـزب اللـه المعلّقـة علـى بولفـار بضاحيـة بيـروت الجنوبيّـة، مركّبـة علـى أعمـدة الإنـارة، وبالتّحديـد علـى ارتفـاع ثابـت هـو ثلاثـة أمتـار. ولـكلّ شـهيد مجاهد صـورة واحـدة وكلّ الصّور متطابقـة. فـي عرضـه لتجمّـع الصّـور هـذا يشـير مـروّة إلـى أنّ الصّـور التـي لا تتجمّـع كمـا فـي فصيـل نظامـيّ، يتـمّ فـي لبنـان تمزيقهـا أو طردهـا أو هـي «تنتقـل» خوفًـا أو مللًا. وحـده التّتابـع الأفقـيّ المنضبـط كالصّـفّ المرصـوص يتيـح لهـا الاسـتمرار فـي مكانهـا وتعزيـز سـطوتها علـى هـذا المـكان.

غيـر أنّ مـروّة يلاحـظ أنّ التّتابـع الافقـيّ هـذا يسـتتبع تغييبًـا لجسـد الشّـهداء المجاهديـن فـي جسـد صلـب واحـد، «جسـد بانتظـار رأس»، كأنّمـا «مجتمـع المقاومـة»

يخاف من أجساد أبنائه. بيد أنّه لا يخشى من عرض وجوههم الصّريحة التّعبير، فلكلّ منهم وجه واحد يعلن «عشق الشّهادة» لوجه الله الذي لا وجه له لأنّه على ما كتب جلال توفيق «فعلٌ صِرْف».

بيد أنّ المزيد من التّدقيق في سلسلة الصّور ومكان تعليقها على البولفار السّريع يشير إلى الرّغبة في رفض صورة الشّهيد الواحد لأنّها تقطع السّلسلة المتواصلة منذ الحسين إلى أيّامنا. على هذه السّلسلة أن تتواصل، وشرط تواصلها هو السّرعة، والسّرعة تجعل كلّ الصّور صورة ثابته واحدة، «هي صورة المجاهد الشّهيد، بجسد مقاتل بلا اسم ولا وجه». سرعة التّتابع الأفقيّ إذًا تمحو الوجوه والأسماء، وتترك غيابًا يملأه وجه الله ونوره.

ج ـ في القسم الثّالث، يغيّر مروّة اهتمامه من التّأرجح العموديّ في الزّمن أو التّتابع الأفقيّ إلى التّراكم في عمق الصّورة، فيحفر في صور وملصقات الحزب الشّيوعي اللبنانيّ ليكتشف كيف تنغرز صورة كلّ شهيد أو شهيدة في صورة من يليهما: «لولا استشهدت وصارت صورةً معلّقة وراء وفاء التي بدورها استشهدت وصارت صورة إلى جانب صورة لولا وراء صورة جمال

الـذي بـدوره استشـهد وصـار صـورة إلـى جانـب الصّورتيـن السّـابقتين وراء إليـاس الـذي بـدوره استشـهد وصـار صـورة إلـى جانـب الصـور الثـلاث السّـابقة...» وهكـذا.

حيـن يمـوت المناضـل الشّـيوعي يصيـر إذًا صـورة فـي داخـل صـورة سـابقة هـي أيضًـا فـي داخـل صـورة أسـبق، إلـى مـا لا نهايـة. هـذه الصّـورة باتـت اليـوم مـرآة الغيـاب، غيـاب الحـزب الشـيوعيّ عـن أيّ دور، وغيـاب الأفـراد فـي المجتمـع الطائفـيّ، وغيـاب الصّـور هـذه فـي أشـرطة فيديـو محفوظـة بخجـل، مخبّـأة فـي أماكـن مجهولـة داخل المدينـة. هـي تحديـدًا مـرآة الغيـاب التـي تعكـس صـور الماضـي، فيحسـبها البعـض مسـتقبلًا، غيـر أنّهـا ليسـت سـوى متاهـة المرآتيـن المتواجهتيـن. تراكـم الصّـور عميقًـا بعضهـا داخـل بعـض لا يفضـي أيضًـا إلّا إلـى الغيـاب.

كيفمـا كان اتّجـاه تراكـب الصّـور (تأرجحًـا عموديًـا، تتابعًـا أفقيًـا، أو تراكمًـا عمقيًـا)، نجـده يفضـي إلى الغيـاب. لا يظلّ أمـام ربيـع مـروّة كـي يختـم سـوى البحـث عـن الخـروج مـن الزّمـان والمـكان نفسـهما، أي سـؤال المـوت. غيـر أنّ أحـدًا لا يقبـل أن يختـار صـورة محـدّدة تظـل بعـده، ربّمـا خوفًـا مـن أن تُقتـل الصّـورة أيضًـا كمـا كتـب مـروّة. الثّابـت أن لا صـورة للمـوت نفسـه، وطلبهـا لا يفضـي إلـى غيـر غيـاب الـردّ علـى طالبهـا. الصّـورة الأخيـرة صـورة غائبـة،

لـن نختارهـا ولـن نعلـم مـن يختارهـا. هاهنـا يقولهـا ربيـع مـروّة، صريحًـا هـذه المـرّة، حيـن يلتقـي السّـؤال بالمـوت، تختفـي الصّـورة نفسـها ولا يسـتجيب أحـد.

«سـكّان الصـور» و«دقيقـة تأخيـر عـن الواقـع»: تناظـر البنيتيـن يمكننـا بسـهولة أن نلاحـظ تناظـر بنيـة «سـكّان الصـور» مـع بنيـة العمـل الموسـيقيّ حـول قصيـدة عبّـاس بيضـون «دقيقـة تأخيـر عـن الواقـع» تناظـرًا شـبه تـامّ ومطلـق، إذا مـا تنبّهنـا إلـى طبيعـة العلاقـة التـي يعرضهـا مـروّة، موسـيقيًّا، مـا بيـن صـوت الفلـوت وصـوت خشـيش فـي حالـي الغنـاء والـكلام، باعتبارهـا مكوّنـات العمـل ومادّتـه الخـام.

بعـد أربـع دقائـق وبضـع ثـوانٍ مـن مقدّمـة موسـيقيّة (يغلـب عليهـا المينـور والحجـاز، وبعـض ملامـح الأسـلوب المينيمالـيّ فـي تكـرار التّيمـات الموسـيقيّة وتفكيكهـا والإضافـة إليهـا) يؤدّيهـا الفلـوت منفـردًا، يأتـي صـوت ريمـا خشـيش مـردّدًا، لثلاثيـن ثانيـة، «أصـل علـى الموعـد مـع بضـع دقائـق تأخيـر فأجدهـم غـادروا»، ويجيبهـا الفلـوت، متخلّـلًا الغنـاء مرّتيـن. المقدّمـة والحـوار هنـا يناظـران مقدّمـة «سـكان الصـور» والحـوار مـع الحـارس.

بعـد ذلـك، تنطلـق المغنّيـة فـي قسـم أوّل مـن خمـس دقائـق، متنقّلـة بيـن عـدد مـن المقامـات (كالرّاسـت وراحة

الأرواح والحجـاز والنهاونـد والعجـم عشـيران)، دون أدنـى تدخّـل مـن الفلـوت.

القسـم الثّانـي يبـدأ بالفلـوت لأربـع دقائـق ونصـف الدّقيقـة تقريبًـا، بمـا فـي ذلـك بضعـة ارتجـالات يوقّعهـا، قبـل أن تبـدأ خشـيش بـالأداء، للمـدّة ذاتهـا بالضّبـط، مفتتحـة مقطـع «أصـل علـى الموعـد دائمًـا لكـنّ النهايـة ليسـت فـي يـدي»، موقّعـة أيضًـا بعـض الارتجـالات وعابـرة بمقاماتهـا بيـن الكـرد والنهاونـد والصّبـا.

القسـم الثّالـث يبـدأه الفلـوت فـي الدّقيقـة التّاسـعة عشـرة مـن التّسـجيل الـذي بحوزتنـا (تسـجيل الأداء الأوّل للعمـل)، ويـدوم أيضًـا أربـع دقائـق ونصـف الدّقيقـة (فيهـا تنويـع علـى تيمـة أساسـيّة، ثـمّ انتقـال إلـى أجـواء الجـاز الإيقاعيّـة قبـل العـودة إلـى التّيمـة الأولـى) فـي حيـن أنّ أداء خشـيش (بادئـةً بالقـول «علـى أن أصحّـح السّـاعات») يقـلّ فيـه إلـى نحـو ثـلاث دقائـق فحسـب. إذ مـا إن تنتهـي خشـيش مـن القـول «أو نـارٌ تدفعنـا إلـى الخـروج»، حتّـى يندفـع الفلـوت، دون تمهّـل كمـا فـي الأقسـام السّـابقة، إلى الخاتمـة التـي تتميّـز بجملـة قصيـرة مـن الفلـوت (نصـف دقيقـة) ثـمّ التّداخـل بيـن صـوت خشـيش والفلـوت معًـا، لا كسـؤال وجـواب متتابعيـن بـل الفلـوت كمصاحبـة ميلوديّـة حيويّـة الإيقـاع، فـي حيـن تـردّد هـي جملـة البـدء «أصـل علـى الموعـد دائمًـا فأجدهـم غـادروا»، ثـمّ تنتقـل إلـى

الـكلام البحـت (فـي مقطـع يبـدأ بــ «ربّمـا علـيّ أن أنسـى القصّـة كلّهـا»)، قبـل أن تـردّد مجـدّدًا جملة البـدء بمصاحبة الفلـوت لمـرّة أخيـرة. هـذه الخاتمـة كلّهـا تـدوم نحـو ثـلاث دقائـق، أي حوالـي نصـف أو ثلـث الأقسـام الأساسـيّة فـي العمـل، وأقـلّ قليـلًا مـن مدخلـه.

شـأنها شـأن خاتمـة «سـكّان الصـور» التـي تنتقـل مـن سـؤال الملصقـات إلـى سـؤال الصّـورة والمـوت خارجـة عـن السّـياق الظّاهـريّ الأساسـيّ، أو معمّقـة لـه، تأتـي خاتمـة «دقيقـة تأخيـر» أيضًـا خارجـة عـن السّـياق الظّاهـريّ الأساسـيّ أو معمّقـة لـه لجهـة دمجهـا العنصرين الأساسـيّين (الفلـوت والغنـاء) مـع انزيـاح صـوب مـا هـو خـارج عـن الموسـيقى أو هـو ربّمـا موتهـا (أي الـكلام). الأهـمّ بالطبـع هـو مـا وراء هـذا التّناظـر الشّـكلانيّ بيـن البنيتيـن، أي الطّريقـة التـي يتـمّ عبرهـا تنـاول مسـائل الزّمـن والإيقـاع مـا بينهمـا.

الزّمـن والإيقـاع: أيـن نعثـر على الغيـاب رأينـا كيف أنّ بحـث ربيـع مـروّة فـي صـور الملصقـات (فـي الاتّجاهـات الثّلاثـة الآنفـة الذّكـر) يفضـي دومًـا إلـى الغيـاب. يظـلّ السـؤال عـن كيـف يمكـن لـه أن يـؤدّي ذلـك فنّيًـا، لا فكريًّـا فقـط. يمكـن تنـاول ذلـك مـن نقطتيـن مفصليّتيـن. النّقطـة الأولـى هـي تولّـد إيقـاع عمـل ربيـع مـروّة «سـكان الصـور»

مـن غيـاب عـدد مـن المفـردات لا مـن حضورهـا، ومـن ترتيـب الاسـتطرادات. ففـي القسـم الأوّل، لا ذكـر لحـزب اللـه أبـدًا، وفـي القسـم الثّانـي لا يعـود مـن ذكـر للعروبـة أو الحريـري أو عبـد النّاصـر. وفـي حيـن أنّ القسـم الأوّل مفعـم بالاسـتطرادات إلـى شـتّى المواضيـع (أنـواع الصّـور التـي يهجرهـا أصحابهـا، المرابطـون، أعمـار سـكّان الصّـور... الـخ)، والقسـم الثّانـي بدرجـة أقـلّ (أنـواع الاعتـداءات علـى الصّـور وتهجيرهـا، مسـائل اللبـاس المتغـرّب أو الشّـرعيّ... الـخ)، فـإنّ القسـم الثّالـث ينحو مباشـرة إلى قلـب موضوعه (صـورة الشّـهيد داخـل صـورة الشّـهيد، وكلتاهمـا مغيّبتـان). علـى هذيـن العامليـن (غيـاب المفـردات مـن قسـم لآخـر، والتّفـاوت مـا بيـن حيويّـة الاسـتطراد فـي مقابـل التّركيـز علـى الهـدف) يقـوم إيقـاع العمـل، الـذي يتسـاءل إذًا عـن كيفيّـة الإمسـاك بالغيـاب، فـي زحمـة التّكـرار.

النّقطـة الثّانيـة هـي تحويـل ربيـع مـروّة الإيقـاع المبنـيّ علـى الغيـاب، إلـى زمـن يحضـر فيـه الغائبـون بشـكل غيـر منقطـع. مـن هنـا تسـاؤلاته عـن أعمـار الغائبيـن (كيـف يكـون الحريـري أكبـر سـنًّا مـن عبـد النّاصـر، أو نبيـه بـرّي مـن موسـى الصّـدر)، لأنّهـم مـا إن يدخلـوا فـي الغيـاب حتّـى ينتقلـوا، فـورًا، منـه إلـى حضـور ثابـت ومتواصـل يفـرض نفسـه أو يحـاول امتـلاك القـدرة علـى التجييـش.

من هنا أيضًا كان إصراره على أنّ هذه الصّور أُخِذت بعد الموت، لا قبله، لأنّها لا تلتقط ما سوف يغيب عن الواقع، بل تلتقط ما سوف يفرض نفسه على هذا الواقع أبدًا (صور شهداء حزب الله الذين يجمّدون المجتمع على صورة مجتمع المقاومة وزمنه). من المهمّ أن نلاحظ إذًا أنّ الإيقاع لا يأتي بزمنه كنتيجة مباشرة. الإيقاع هو دومًا محاولة لخلخلة الزّمن وتوليد توتّر عارم فيه. بالتّالي، الإيقاع الذي أشرنا إليه، وما ينتج عنه من توازٍ بين الأقسام المختلفة ومن تجاورٍ بينها محكوم برهاب التّكرار الأبديّ، يخلخل من خلال هذين التّوازي والتّجاور ومن خلال تغييب المفردات من قسم لآخر وما تتركه من صدًى يبحث عن رجعه، يخلخل زمن الحضور الأبديّ للغائبين ويطرح عليه تساؤلات التّفاوت ما بينه وبين الواقع، ما بين صور الشّهداء المتلاحقة ولون عيني واحد منهم، ما بين قدرتهم على فرض نظرتهم على المجتمع أو تعبئته طائفيًّا بلا تعصّب على ما يقول مروّة، وبين غياب قدرة العابرين على التوقّف والنّظر إليهم وجهًا لوجه!

في القسم الثّالث، أخيرًا، يتناول مروّة مباشرة موضوع غياب صورة فئة محدّدة: غياب صورة الشّيوعيّين بين صورتين (صورة العروبة السّنيّة وصورة المقاومة

الشيعيّة). فيرى، بأسىً، إلى هذا الغياب المفروض، حيث لم تعد المدينة تتّسع لشهداء هذا الحزب وصورهم، بل قد نستطيع القول إنّ هذه الصّور كانت جيناتها التكوينيّة تؤدّي بها حكمًا إلى الغياب، في داخل صور أخرى، تذوب في أخرى، وهكذا دواليك. ولكن، في حقيقة الأمر، هنالك في «سكّان الصور» صورة فائضة (صورة الصّديق الذي ينتحل شخصيّة رجل الأمن الحالم بالتّمثيل) واثنتان ناقصتان (رجل الأمن الممثّل المذكور، والممثّل الخفيّ ربيع مروّة الذي يرفض في نهاية الأمر ان يرسل صورته إلى نفسه لئلّا تُقتل من بعده!).

مرّة أخرى إذًا، يقبض مروّة على تفاوت الواقع والصّورة، فثمّة صور فائضة (بديلًا عن أخرى لم تقع) وأخرى ناقصة، وأخرى مغيّبة. جميع هذه الصور متأخّرة، بشكل ما، عن الواقع وتصل متأخّرة بضع دقائق، أو أعوام أو عقود، عمّا كان ينبغي لها.

في المقابل، كيف يمكن للموسيقى أن تتناول التّأخير عن الواقع في حين لا يسعها هي أن تقيم إلّا في الحاضر، في حضور الصّوت الذي دأبه التّلاشي السّريع؟ قد يكون هذا المدخل للتفكّر في علاقة الموسيقى بنصّ عبّاس بيضون، ولكنّه في الواقع أيضًا المدخل للتّفكير في العمل في حدّ ذاته ودون التوقّف عند

النّـصّ. فهـذه الموسـيقى التـي وضعهـا ربيـع مـروّة ترتكـز فـي تشـكيلها علـى تكـرار التّيمـات (علـى الفلـوت) وتكـرار الجمــل مــع الارتجــال حولهــا (صــوت خشــيش) وعلــى البحـث المتواصـل علـى الخـروج مـن التّكـرار إلـى مجـال آخــر أو منــاخ آخــر، أو أســلوب آخــر، أو فــي أضعــف الاحتمـالات إلـى تيمـة أو جملـة أخـرى. حتّـى فـي تطريـب ريمـا خشـيش، يلـوح أنّ هـدف التّكـرار ليـس فـرش أرضيّـة تسـتدرج الطّـرب مـن خـلال المفاجـأة والتّعديـل فـي مـا قد تكـرّر سـابقًا، بـل هدفـه حسـن التخلّـص والانتقـال إلـى جـوّ آخـر كأنّمـا الإشـباع يأتـي مـن التّكـرار نفسـه لا مـن الغـدر فيـه. والحـقّ أنّ مثـل هـذا النّـوع مـن التّطريـب بـدأ مـع جملـة سـيّد درويـش فـي طقاطيقـه وأعمالـه المسـرحيّة، وانتقـل لاحقًـا وتوسّـع مـع أعمـال الأخويـن رحبانــي.

بالتّالـي، تقـوم مقاربـة مـروّة علـى تعديـل الشّـعور بالإيقاع، وتاليًـا بالزّمـن، فهـو لا يسـعى إلـى خلخلـة شـعورنا بالزّمـن علـى طريقـة السّـنباطي مثـلًا (مـن خـلال الجملـة الميلوديّة نفسـها)، ولا إلـى اللعـب مـع الإيقـاع (مـع اسـتثناء وحيـد فــي ارتجــالات الجــاز) وســحب بســاطه فجــأة مــن تحــت أقدامنــا، بــل يســعى إلــى بنــاء إيقــاع أعــرض، يتقــوّم مــن تتابـع جمـل أو تيمـات تعلـن تكرارهـا دون خجـل. الخلخلـة الزّمنيّــة تنتــج عندهــا بانتظــام صريــح، عنــد كل مفتــرق طــرقٍ بيــن متجاوريــن. تولــد المفاجــأة إذًا مــن صراحــة

التّتابـع، ويولـد عندهـا مـن رحـم خـطّ الزّمـن مجـالات للفــرار أو علــى الأقـلّ للإقامــة الموقّتــة فــي المفاجــأة، فـي مـا نسـرقه، بقـوّة الاشـباع والتّكـرار والانتقـالات، مـن الوقـت. حيـن نفيـق مـن المنـاخ أو التّيمـة الجديـدة التـي رمانـا بهـا ربيـع مـروّة، نلاحـظ أنّنـا بالفعـل تأخّرنـا قليـلًا عـن رتابـة الزّمـن المتواصـل خـطّ سـيره دون انقطـاع، كمـا تسـرق طلّـة الحبيـب دقّـة مـن دقـاّت القلـب.

لبنـان: مـا نسـرقه مـن الوقـت فـي كلّ مـا يأتيـه يتبـدّى ربيـع مـروّة لبنانيًـا بشـدّة قـد لا تكـون محتملـة دائمًـا، وليـس هـذا مديحًـا بالضـرورة لـه. ففـي «دقيقـة تأخيـر» مـا يمكـن وصفـه بالتّرتيـل اللبنانـيّ لقصيـدة نثـر شـديدة اللبنانيّـة، وليـس المقصـود فقـط جنسـيّة الكاتـب والملحّـن بـل، لجهــة النّــصّ، طبيعــة كتابــة عبّــاس بيضــون التــي تخلـط مـا بيـن المتانـة اللغويّـة والجسـد الحاضـر مفـكّكًا ومرتبـكًا بعـد أن عصرتـه الحـروب الأهليّـة المديـدة. ولجهـة الموسـيقى فـإنّ عمـل ربيـع مـروّة فـي «دقيقـة تأخيـر» هـو تأسـيس لقـراءة موسـيقيّة ممكنـة لمثـل هـذا النّـصّ تتّكـئ بوضـوح علـى التّراتيـل السّـريانيّة والبيزنطيّـة المشـرقيّة ومـا ارتكــز إليهــا مــن عمــل الأخويــن رحبانــي، وصــولًا حتّــى إلـى مارسـيل خليفـة جنبًـا إلـى جنـب مـع لبنانيّـات كتلـك التـي أتـى بهـا ملحـم بـركات فـي الثمانينيّـات، ولكنّـه أيضًـا يحمـل إلينـا النّبـرة الجديـدة فـي الأداء وإنتـاج الصّـوت

الـذي تطلقـه خشـيش كمـا فـي أعمالهـا الأخـرى بمرافقـة موسـيقيّي جـاز هولندييـن، وبعـض هـذه الأعمـال مـن شـغل ربيـع مـروّة أيضًـا. إلـى هـذا الخليـط الـذي يجمـع مراحـل مختلفـة مـن الموسـيقى اللبنانيّـة تأتـي ريمـا خشـيش بتربيتها الطربيّـة المصريّـة بمـا يقـرّب النّـصّ، فـي بعـض الارتجـالات، مـن التّجويـد القرآنـيّ مثلمـا تقرّبـه مـن ناحيـة أخـرى مـن شـغل المصـريّ محمّـد عبـد الوهـاب. لكـن هـذا أيضًـا بعـض مـن لبنـان (الـذي يضـمّ تاريخـه شـيخ القـرّاء صـلاح الديـن كبّـارة، صليبـا القطريـب، نـور الهـدى، وحتّـى شـغف الرحابنـة بعبـد الوهـاب) مثلمـا أنّ بعضًـا مـن هـذا البلـد أيضًـا هـو اختيـار الفلـوت (لا النـاي) والانفتـاح المعلـن علـى الموسـيقى الأوروبيّـة.

فـي «سـكان الصـور»، دراسـة لأشـكال عـدّة مـن التّكـرار، (زمنيًّـا وأفقيًّـا وفـي عمـق الصّـورة)، بـل ورهـاب مـن هـذا الـذي احتـلّ وهـدر حيـوات أجيـال وأجيـال فـي لبنـان، وقـد رأينـا أنّ اشـكال التّكـرار هـذه جميعًـا تـؤدّي إلـى الغيـاب. لـذا تبـدو قطعـة «دقيقـة تأخيـر» هـي النّقيـض تمامًـا، والتّكامـل الخالـص، مـن المحاضـرة ومعهـا. الأخيـرة مطالعـة ضـدّ التّكـرار العبثـيّ، فـي حيـن أنّ «دقيقـة تأخيـر» هـي مديـح لبنانـيّ خالـص: مديـح التّجـاور الـذي لا يبحـث عـن دمـج ولا عـن إقصـاء. فقـط يبحـث عـن الاسـتمرار معًـا، كطـرق موسـيقيّة متشـعّبة تتجـاور مـن جملـة إلـى أخـرى،

بـل كصوتيـن (حنجـرة وفلـوت) يصـلان آخـر الأمـر إلـى التّجـاور معًـا دون أن يندمجـا (فـي الخاتمـة). همـا، فقـط، معًـا، ومـا بينهمـا يمتـدّ لبنـان المسـروق مـن الوقـت، لبنـان المتأخّـر دقيقـة عـن الواقـع، وفـي هـذه الدّقيقـة نبحـث عـن إقامـة نحيـا فيهـا، مـا نسـرقه مـن الوقـت، ونتـرك فيـه المجـال لخَرَقِنـا وللقصيـدة.

زيـــارة معرض بيروتـيّ
الصّوت والفنّ المعاصر

يبـدو وضـع «الصّـوت» مربـكًا للفـنّ المعاصـر، فلئـن كان مـن السّــهل وضـع مارسـيل دوشــان (أو دوشــامب كمــا يكتــب أحيانًــا) فــي إطــاره فأيــن يمكــن تصنيــف شــغل جـون كيـدج، أفـي الفـنّ المعاصـر وألعابـه المفهوميّـة أم فـي الموسـيقى؟ مـع الوقـت، يبـدو أنّ المتاحـف ومعـارض الفـنّ المعاصـر تتّجـه أكثـر نحـو اسـتقبال أوسـع للأعمـال التــي تســائل الصّــوت والصّمــت والايقــاع فــي إطــار معروضاتهـا، فمنهـا مـا يسـعى لنحـت الفضـاء مـن خـلال قــوّة الصّــوت الصّــادرة عــن مكبّــرات موضوعــة بحســب الصّالــة وحســاباتها، ومنهــا مــا يريــد ان يكــون مصاحبًــا لأعمـال أكثـر تقليديـة كالرّسـم مثـلًا، ومنهـا مـا يقـف علـى الحـدود مـا بيـن الصّـوت والفيديـو والسّـير علـى غيـر هدى فـي المـدن علـى خطـى غـي دوبـور وأصحابـه.

ربّمــا فــي إطــار مثــل هــذه التّســاؤلات، والموضــة، يمكــن إدراج معــرض «إســمع»، ٢٠١٦، الــذي اســتضافه مركــز

بيـروت للفـنّ المعاصـر والـذي يسـعى الفنّانون المشـاركون فيــه بحســب كاتالــوغ المعــرض إلــى «تخطّــي فكرتَــي الصّمـت وتوسـيع الطّيـف السّـماعيّ اللتيـن أشـاعهما جـون كيـدج إلـى اختبـار كوامـن وحـدود الإدراك أو إعـادة اختبـار الثّقافـة المادّيّـة والأداتيّـة لتقنيّـات التّسـجيل والبـثّ بغيـة استكشــاف المخــزن العاطفــيّ والسّياســيّ الــذي تحتويــه تجربـة السّـماع». أي، إذا مـا خرجنـا مـن الـكلام المفخّـم كالعهـن المنفـوش للفـنّ المعاصـر، فقـد يكـون المقصـود الخـروج مـن تحـدّي المـادّة المسـموعة نفسـها وكيفيّـة ومعنـى إنتاجهـا، إلـى ماديّـات التّسـجيلات مـن أسـطوانات ومكبّـرات صـوت ومـا شـابه واكتشـاف تراكمـات تشـابكها مـع المجتمـع والسّياسـة وتواريـخ مثـل هـذا التّراكـم.

إضافــة إلــى ســؤال «المــادّة المســموعة» فــي مقابــل «تجربــة السّــماع وأدوات التّســجيل»، هنالــك أيضًــا تحــدٍ آخـر مرتبـط بذلـك، فـي مجـال قاعـات الفـنّ المعاصـر، ألا وهـو التّسـاؤل عـن كيـف يمكـن «زيـارة» visit معرضـه؟ أليــس فــي ال visit شــيء مــن ال visu؟ ترتبــط تجربــة زيـارة معـارض الفـنّ المعاصـر عمومًـا بالجانـب البصـريّ مـن ناحيـة (كيـف يرتبـط المفهـوم بالتّجهيـز أو بالعمـل «المعــروض» أي المتــاح للعيــان) وبجانــب آخــر هــو القـراءة (قـراءة النّصـوص الشّـارحة لهـذه المفاهيـم التـي

تبـدو الجانـب الأهـمّ أحيانًـا فـي العمـل). فـي كلّ ذلـك، يبـدو وضـع الإبصـار، فـي وصفـه الحاسّـة الاساسـيّة للبشـر بحسـب بعضهـم (إيمانويـل ليفينـاس)، متميّـزًا وفريـدًا، وهــو مــا ينبغــي بأعمــال تتنــاول السّــماع والصّــوت أن تتحــدّاه، وفــي ذلــك كلّ الصّعوبــة.

ربّمـا لهـذا السّـبب بالـذّات بـدا المعـرض كلّـه منحصـرًا، بحسـب كاتالوغـه تحديـدًا، لا فـي «إنتـاج مـادّة صوتيّـة» خاصّـة بهـذا الفـنّ المعاصـر، بـل فـي حالـة مـن اثنتيـن تتيحـان كلتاهمـا إبـراز عامـل بصـريّ مـا:

ـ «الاستشـعار» أو مـا قـد أسـمّيه حالـة «التقـاط» الذّبذبـات وتحويلهـا إلـى حركـة ميكانيكيّـة كمـا فـي عمـل فارتـان أفاكيـان مثـلًا، المعنـون «فـي بلاغـة التّكـرار»، والـذي يسـعى مـن خـلال قطعـة معدنيّـة إلـى التقـاط ذبذبـات نهـر بيـروت القريـب مـن المركـز، أو العمـل الشّـهير لألفين لوسـير المعـروض أيضًـا فـي المركـز، بعنـوان «موسـيقى علـى وتـر طويـل رفيـع» والـذي يسـتخدم مكبّـرات صـوت لالتقــاط اهتــزاز وتــر معدنــيّ طويــل تبعًــا لموجــات المغنطيـس الموضـوع تحتـه ممّـا يتيـح لنـا ان «نستشـعر» هــذه الاهتــزازات.

ـ «وصـف المـادّة الصّوتيّـة» كمـا فـي عمـل بييـر ويـغ «مقطوعـة الصّمـت» الـذي هـو إنشـاء تدويـن موسـيقيّ

(تنويـط) لعمـل كيـدج الأشـهر ربّمـا «أربـع دقائـق وثلاثـة وثلاثــون ثانيــة» (حيــث يفتــح العــازف البيانــو ويجلــس أمامـه لهـذه المـدّة دون حركـة، فتتألـف مقطوعـة كيـدج مـن الأصـوات المحيطـة فـي الصّالـة ومـن جمهورهـا فـي هـذه الدّقائـق)، أو فـي ترجمـة النّقـد الموسـيقيّ للصـمّ بلغـة الإشـارة وعـرض هـذا الفيديـو فـي شـغل كريتسـيان مـاركلاي «آراء متباينـة» حيـث يشـرح ممثّـل أصـمّ بالإشـارة تجميعًــا مــن مقتطفــات مــن نصــوص نقديّــة يحــاول مؤلّفوهــا وصــف مقطوعــات موســيقيّة ســمعوها.

أمّـا الثّقافـة الماديّـة والأداتيّـة لتقنيّـات التّسـجيل والمخزون العاطفــيّ والسّياســيّ فــي ذلــك، فيبــدو أنّ مــن علاماتهــا فـرش مـاركلاي نفسـه لأرضيّـة الممـرّ بالأسـطوانات القديمـة «التــي تحمــل مخزونًــا كبيــرًا مــن الزّمــن الماضــي داعيًــا العابـر إلـى المشـي عليهـا» (عمـل بعنـوان «أربـع ملاييـن دقيقـة») والاسـتماع إلـى صـوت التّكسـير، أو شـغل لورنـس ابــو حمــدان «كلّ مــا تســمعون» حيــث التقــى بخطيبيــن فــي مســاجد القاهــرة ودعاهمــا لتنــاول موضــوع التّلــوّث السّـمعيّ فـي خطبتيهمـا بحيـث نـرى أيضًـا إسـهامهما فـي هـذا التّلـوّث السّـمعيّ مـن خـلال مكبّـرات الصّـوت التـي تحتـلّ فضـاء القاهـرة، ذلـك فـي حيـن يتنـاول فرانسـيس أليـس فـي عمـل «درابزيـن لنـدن» كيـف يَطْـرُق علـى

أسـوار حدائـق هـذه المدينـة وشـرفاتها بمطرقـة خشـبيّة كعصـا الدّرامـز ويصـوّر نفسـه متنّزهًـا فـي شـوارعها محـوّلًا هـذه العناصـر الهندسـيّة إلـى آلـة ايقاعيّـة.

ليـس مـن أغـراض هـذه المقالـة القصيـرة تنـاول الأعمـال كلّهـا واحـدًا فواحـدًا، بـل عـرض لمحـات تـكاد تكـون مشـتركة أو عامّـة وتشـير فـي مجموعهـا (بمـا فـي ذلـك «كبسـولة صـوت» شـريف صحنـاوي وموسـيقاه الفوضويّـة وعروضهـا الضيّقـة المحسـوبة بدقّـة) إلـى التّوتّـر الكامـن فـي تنـاول الفـنّ المعاصـر لمسـألة الصّـوت والصّمـت. وأحسـب أنّ إزاحـة الاهتمـام مـن المـادّة نفسـها (الصّـوت والصّمـت) التـي لا نـكاد نجـد فـي المعـرض إنتاجًـا جدّيًّـا لهـا، إلـى تجربـة السّـماع ومادّيّـة التّسـجيلات قـد يبـدو أيضًـا إعـلان هزيمـة أمـام المـادّة الصّوتيّـة، وتفضيـلًا لمـا قـد يبـدو أكثـر قابليّـة للرّؤيـة والالتقـاط (أجسـاد الذيـن يدوسـون علـى الأسـطوانات، أو تصويـر الجسـد المغنّـي فـي البرّيّـة ـ فـي عمـل سـينثيا زافيـن «الصّـوت والغابـة» ـ أو ذاك الـذي يولّـد الايقـاع بالطّـرق علـى شـرفات المـدن وأسـوار حدائقهـا).

مـن ذلـك التّوتّـر أيضًـا الإفسـاد الدّائـم الـذي يولّـده حضـور الزّائـر لتجربـة العـرض نفسـها. ألا تفتـرض قاعـات معـارض الفـنّ المعاصـر، ببياضهـا النّاصـع كالمستشـفيات وغـرف

العمليّات، عزلة هذه التّجارب التي يفترض أن يمرّ بها الزّائر عن أيّ تأثير آخر (عزلة القاعة ومنع المساس بشريط لوسير المعدنيّ مثلًا؟). لكن ألا يفسد صوت مكيّف الهواء في القاعة هذه الرّؤية، ويفسدها أيضًا صوت الكلمات ـ والكلمات نفسها أصوات ـ تلك التي يهمس بها الزّائر لنفسه؟ الصّمت الصّافي ما لا يوجد. هنالك دائمًا ذبذبة، إيقاع داخليّ، حركة جسد، نبضات قلب، كلمات ترنّ في الدّماغ. الأصوات تشتبك مع كلّ هذا في كلّ مرّة، ولذا كلّ تجربة استماع للموسيقى، أو لمادّة صوتيّة جدّيّة، تكون تجربة مختلفة وفريدة في كلّ مرة. لكنّ الأعمال في أغلبيّتها السّاحقة، كما ذكرت، كانت تتفادى المادّة الصّوتيّة وتبحث في ما يمكن إبرازه للعيان.

لذا يلوح لي أنّ الانحراف عن البحث في المادّة الصّوتيّة نفسها كان سببًا لجعل فكرة الأعمال تستنفد الأعمال كلّيًّا ولا تترك منها أثرًا يفيض عن الفكرة نفسها. أعني أنّ الإلمام بوجود فيلم فيديو يصوّر عابرًا في المدن يطرق جدرانها وشرفاتها بعصا الدّرامز، مرفقًا بشرح كتالوغيّ وتأويليّ، أليس ذلك كافيًا للزّائر ومغنيًا له عن الوقوف والاستماع لثلث ساعة مثلًا؟ وشأن ذلك شبيه بخطبتي شيخي المسجدين اللذين ينتقدان التلوّث

السّـمعيّ ويسـاهمان فيـه فـي آن واحـد، أليـس فـي هـذا الوصــف مثــلًا مــا يغنــي عــن الاســتماع إلــى تفاصيــل الخطبتيــن؟

هــذا الغيــاب للمــادّة الصّوتيّــة يجعــل السّــؤال التّالــي أكثـر إلحاحًـا، لأنـه مبنـيّ علـى الغيـاب: متـى يكـون هـذا العمـل أو ذاك موسـيقيًّا ومتـى يكـون فنًّـا معاصـرًا؟ لعـلّ النّقطـة السّـابقة بدايـة جـواب. ربّمـا كان الفـنّ المعاصـر، فـي علاقتـه بالصّـوت تحديـدًا، هـو مـا تسـتنفده فكرتـه. في حيـن أنّ الفـنّ الموسـيقيّ هـو مـا لا يسـتغني عـن مادّتـه الصّوتيّـة (حتّـى وإن اسـتغنى عـن أيّـة أفـكار أخـرى)، أي عــن بحــث علاقــة المســتمع بالزّمــن، بضــرورة أن يقــف وينصـت لفتـرة معيّنـة إلـى حيـن اكتمـال المـادّة الصّوتيّـة نفســها، أو المقطوعــة الموســيقيّة، إذ لا فكــرة تســتنفدها أو تلخّصهــا أو تحــلّ محلّهــا أو تغنــي عــن تلــك التّجربــة الفريــدة أي إدراك التّعــارض أو «الكونتروبــوان» بحســب إيغـور سترافنسـكي، مـا بيـن مـرور الزّمـن النّظامـيّ وبيـن الوقـت الخـاصّ بالمقطوعـة الموسـيقيّة وأدواتهـا.

أيــن تبــدأ الموســيقى؟ يــرى جيــل دولــوز، معلّقًــا علــى فرانسـوا شـاتليه، أنّ الموسـيقى تكمـن فـي إدخـال علاقـات إنسـانيّة فـي الأصـوات، فـي ترتيـب الأصـوات فـي شـكل إنسـانيّ. هـذا طبعًـا قـد يـؤدّي إلـى نفـي كيـدج مـن عالـم

الموسـيقى، إذا افترضنـا أنّ الإنسـان قصـديّ فـي علاقاتـه وأنّ الصدفـة والحـظّ عوامـل محيطـة موجـودة دائمًـا فـي كلّ تجربـة اسـتماع وليسـت، أو لا ينبغـي أن تكـون، جـزءًا مـن مـادّة الموسـيقى نفسـها. لكـن مثـل هـذا التنـاول يفـرض تسـاؤلًا حـول مـا إذا كان كلّ ترتيب متعمّـد للأصوات موسـيقى، أم أنّ علينـا تأويـل «علاقـات إنسـانيّة» لتسـتدخل أيضًـا علاقـات تاريـخ الإنسـان فـي ترتيبـه لهـذه الأصـوات، مسـتمعًا كان أو مرتّبًـا (مؤلّفًـا أي خالقًـا للإلفـة والتوليـف) لهـا، وهـو أي التاريـخ مـا يبنى عليـه السّـماع، إذ إنّ السّـماع دائمًـا محكـوم بـالإرث السّـابق علـى العمـل نفسـه؟

يخـرج الزّائـر مـن المعـرض بتسـاؤلات بعيـدة كلّ البعـد ربّمـا عـن مواضيـع الأعمـال المطروحـة، متحسّـرًا أنّهـا لـم تسـائل السّـماع عـن الإرث الحاكـم لـه، وهربـت نحـو تنـاولات أخـرى، ثـم يسـأل إن كان ذلـك عيبًـا للمعـرض أم نجاحًـا لـه، وإن كانـت المشـكلة فـي الأعمـال نفسـها أم فـي هـوى نفسـه هـو ومـا يتحكّـم بهـا، ويسـتذكر قـول أبـي الطيّـب:

إنّمـا تنجـح المقالـة في المـرء | إذا صادفت هـوى في الفؤاد

فصلٌ في الموسيقى في أربعِ حصصٍ وربع

١ « قالت لي أمّي أن أسألك»، روت لي أَلكسندرا في لقائنا الأسبوعيّ لحصّة التشيللو التي أتابعها معها منذ سنوات. سألتها هل والدتها تعرفني، فأجابت أنّها روت لها عنّي وعن المسار الذي كان عليّ أن أتبعه لأحصل على الجنسيّة الهولنديّة فاقترحت عليها أن تستفسر منّي عن الامتحانات وصعوبتها. والحقيقة أنّ الامتحانات شديدة السّهولة، لكن ما هو معقّد هو الحمل النفسيّ لضرورة التخلّي عن الجنسيّة الأصليّة، مفروضة قانونًا هي إلّا إذا كان المرء متزوّجًا من شخص هولنديّ أو كان مثل هذا التّنازل ممنوعًا في بلد المنشأ أو مكلفًا ماديًّا.

رغم أنّ المرء لا يفهم الافتراض بأنّ المتزوّج سيكون بالضّرورة أكثر ولاءً للبلد من الأعزب أو أنّ التّكلفة الماديّة تجوّز إزدواج الولاء (لأنّ المملكة حريصة أكثر

علـى الوضـع المالـيّ لمواطنيهـا منهـا علـى ولائهـم)، إلّا أنّ الموضـوع بالنسـبة لـي كان مسـتغربًا إذ إنّ أَلكسـندرا، أو أولا كمـا تحـبّ أن يناديهـا معارفهـا، بولّنديـة ومقيمـة فـي هولنـدا منـذ نحـو خمسـة عشـر عامًـا بـدون جنسـيّة ولا معامـلات ويمكـن لهـا العمـل والسّـكن والاسـتفادة مـن الخدمـات دون أيّ حاجـة إلـى تغييـر جنسـيّتها. فهـي مـن أبنـاء تلـك الجنّـة الأوروبيّـة التـي تجيـز لأبنائهـا تنقّـلًا لا يسـتطيعه اللبنانـيّ إلـى مصـر ولا السـوريّ داخـل سـوريا. فلمـاذا تطـرح علـى نفسـها سـؤال الحاجـة إلـى جنسـيّة هولنديّـة؟

قالـت إنّهـا خائفـة مـن انفصـال بولنـدا عـن الاتّحـاد مثلمـا انفصلـت بريطانيـا. أجبتهـا أنّ بريطانيـا جزيـرة وقـوّة نوويّة وإمبراطوريّـة سـابقة لـم تنفصـل عـن أحلامهـا هـذه، ولكـن بولنـدا؟ هـل يمكـن لهـا أن تنفصـل دون ان تسـتتبعها روسـيا مسـاء اليـوم التّالـي؟ لسـت أرى كيـف يمكـن للسّياسـيّين البولنديّيـن ان يغامـروا مثـل هـذه المغامـرة الجيوسياسـيّة خصوصًـا وأنّ أوروبّـا قدّمـت لهـم الكثيـر كوضـع دولـيّ، وصـوت وازن داخـل الاتّحـاد، وحريّـة تنقّـل وعمـل للبولنديّيـن ودعـم اقتصـاديّ وتقنـيّ للبلـد.

قالـت لـي إنّهـا سـتفكّر بـكلّ ذلـك لكنّهـا لا تعتقـد أنّ السّياسـة ممارسـة عقلانيّـة. السّياسـة فـي نظرهـا عمليّـة

استعراضيّة، أداء موسيقيّ في الواقع: مثل كلّ موسيقى مدوّنة، هنالك مساحة للتأويل متروكة للعازف. يضع باخ سلاسل من نغمات الدوبل كروش، أو ذات السِنّ كما نسمّيها بالعربية، ويفترض بالعازف أن يحوّلها تسلسلًا من الموتيفات التي تتردّد بعضها أصداءً لبعض. لكن هل نعتبر أن الموتيف يبدأ بالنّوتة الأولى، أم أنّها مدخل إليه؟ أو أنّ عددًا من النوتات الأولى ليس سوى صدًى لجملة بدأت في الخيال وستعود لاحقًا لتتشكّل وتسكن باقي النّغمات؟ مثل هذه الأسئلة يسألها العازف الحاذق وعبرها يسعى إلى تقديم فهمه للمكتوب. لكن هنالك عازف آخر لا يسعى إلى تقديم فهمٍ ما لهذه النّوتات، بل إلى تقديم ذاته، سرعته، اندماجه، حركات وجهه وتمثيل الانفعالات. وغالبًا ما يكون أكثر نجاحًا لأنّ الذات أقرب إلى الجمهور، خصوصًا بعد اختراع السيّنما واللقطات المقرّبة، من الفهم المجرّد لنصٍّ مكتوب ولأنّ تقديم الذّات هذا يغري بافتراض الصّدق في من يجيد عرض نفسه والانفعالات على صفحة وجهه.

وما علاقة كلّ ذلك بالسّياسة سألتها؟ فقالت إنّ هنالك، في كلّ قوميّة أو وطنيّة، مدوّنة نوتات مضمرة، نصًّا أساسيًّا، قد يكون مكتوبًا أو غير مكتوب، لكنّ كلّ رجل

سياسة هو قارئ لهذا النّص يعيد تلاوته وعرضه أمام شعبه/جمهوره. يعيد تأويله وتحديد ما هي موتيفاته وما هو ليس إلّا حشوًا من وجهة نظره أو تدعيمًا ثانويًّا أو جسورًا بين مقاطعه.

هكذا تعيد الشّخصيّات التّاريخيّة تقمّص بعضها البعض. لهذا نرى في رجل السّياسة هذا أو ذلك تكرارًا لسوابق تاريخيّة وتقمّصًا لشخصيّات بطوليّة شهيرة مثلما نقارن عزف يو يو ما بعزف كاسالس مثلًا. في لحظة ما، ربّما كانا الشّخص نفسه اذا ما تملّكهما الفهم نفسه لباخ في مقدّمة المتتالية الأولى أو في الرّقصة الألمانيّة من المتتالية السّادسة!

لكن هنالك رجال سياسة آخرون، أكثر نجاحًا واستمراريّة في السّلطة، أولئك الذين يستخدمون النّصّ لتقديم ذواتهم فقط. يدّعون أنّ الوطنيّة همُ، وأن لا احد غيرهم وطنيّ. وهي تخاف من السّياسيّين الذين يبيعوننا قصّة حياتهم وعائلتهم على أنّها متن الوطنيّة التاريخيّ. وكونها بعيدة عن بولندا منذ سنوات طويلة، فهي لا تعرف الطبقة السّياسيّة الحاليّة.

«هل هم ممثّلون جيّدون؟» «لا أعرف». «هل عندهم خطّة للمستقبل؟» «هم مستقبل أنفسهم». «هل لديهم

كاريزما؟» «الكاريزما هي اقتناع المتلقّي بأنّه متواطئ على ضحكة الكذب وعلى نبرة الصّدق مع المؤدّي. الكاريزما ملك الجمهور».

٢ في بداية فيلم «حرب باردة» للمخرج باول باوليكوفسكي، ٢٠١٨، مشاهد افتتاحيّة بيضاء في ثلج عارم تشقّه سيّارة بضوء شحيح. بضعة أشخاص يجمعون الموسيقى «الفولكلوريّة». بعض أجملها يلقيه رجال أو نساء بلغة غير مفهومة وأسنان مهترئة وحناجر متعبة كهلة.

يقول أحد الأشخاص في مقصورة الجامعين: «نعم، مؤسف أنّ هذه الأغنية ليست لنا. هؤلاء من شعب آخر».

بعد ذلك، تتأسّس فرقة للموسيقى الشعبيّة والرقصات الفولكلوريّة تحقّق نجاحًا كبيرًا وتنمو عبرها قصّة حبّ وشغف، تقطعها عوامل الحرب الباردة وقرارات الحزب الحاكم والهرب إلى باريس والعالم الغربيّ. لكنّ المشاهد لا يستطيع إلّا أن يسأل نفسه لم كانت هذه الأغاني، رغم ضعف أصوات مؤدّيها، أجمل من كل شيء آخر سيسمعه، ولم كانت هي مفتتح الفيلم؟ وكيف تُلْقي أغنيات من اقلّيّة مثل «ليمكو» ظلّها الأبيض الممتدّ على مدى ساعتين من التّصوير الباذخ

واســتعادات جازيّــة وجماعيّــة لميلــودي تأخــذ بشــغاف القلــب؟

ذلـك الإيقـاع المتقافـز علـى جنـسٍ موسـيقيّ (تتراكـورد) أقــرب إلــى المقامــات الشّــرقيّة هــو مــا ســيُنْفى مــن الموسـيقى الرّسـميّة. كالعـادة عنـد عمليـة تركيـب هويّـة موســيقيّة للبلــد، ســيعاد إنشــاءُ بنــاءٍ جديــد علــى ركام الموتيفـات والرّقصـات «المقبولـة» والمتناسـبة مـع احتشـام السّــلطة المتجمّــدة القســمات والضّحــكات. كلّ الثّيــاب البهيّـة والشّـابّات الجميـلات سـيظهرن لاحقًـا علـى الشّاشـة كمحاولـة للقـول: هـذا هـو بلدنـا.

لكـن فـي ذاكرتنـا، وفـي شـريط مخبّـأ وفـي قلـب فيكتـور، المديــر الفنّــيّ، نعلــم جميعًــا بــأنّ شــبح العجائــز ذوي الأسـنان المهترئـة والخـدود الذّابلـة يحمـل جمـالًا يمنحـه حـزنُ الإقصـاء والامّحـاء نبـلَ الهشاشـة والخـوف عليـه منهـا. يجعلـه، فينـا، مقاومًـا للنّسـيان وشـاهدًا علـى كلّ العسـف الـذي ننزلـه بالجمـال، شـاهدًا علـى أنّنـا نحـن أيضًـا نخـوض فـي دواخلنـا حروبنـا البـاردة دون هـوادة.

كان الرّاحــل آنــر بيلســما Anner Bylsma يقــول إنّ علــى الحصّـة أن تنتهـي، ولـو بعـد دقيقتيـن مـن بدايتهـا، إذا مـا فهـم الطّالـب الـدّرس. فليمضـي ويتمـرّن. حاضـر يـا سـيد

بيلسما، سأتمرّن، خصوصًا، على أنّ الجمال خوف وأن الألم رفيق.

٣ منذ أن اتصلت بي لينا صانع وربيع مروّة في شأن مسرحيّتهما البولنديّة «يوم أحد مشمس»، قفزت إلى ذهني موسيقى بريسنر في فيلم «أزرق» من ثلاثيّة ألوان كيسلوفسكي. أو ربما للدقّة أكثر، مشهد جولييت بينوش مع مساعد زوجها وهما يكتبان الكونشرتو بناء على بضع خربشات تركها زوجها المتوفّى على أوراق مبعثرة.

تذكّرت أنّنا نسمع الموسيقى بآلات منفردة أثناء الفيلم، كالفلوت أو البيانو، أحيانًا مع عرض النّوتات المكتوبة على الورق أمامنا. لكن في هذا المشهد تحديدًا تتكرّر نفس الموسيقى في حين يحاول الممثّلان، الزوجة والمساعد، بناء توزيع موسيقيّ لها. تدلّنا جولي وتدلّ أوليفيه على الطّريق: الحذف لا الإضافة، مزيد من الهشاشة، تخفيف الصّوت (بيانو)، وإدخال آلة تصفُرُ كصدرٍ متعب. يلي ذلك كورس يقول «من دون الحب أنا لا شيء».

الكونشرتو، الذي تخيّله المخرج والمؤلّف البولّنديان ونسباه إلى زوجٍ فرنسيّ يعشق مؤلّفًا هولنديًّا باروكيًّا متخيلًّا، كان ليعزف في الاحتفال بتوحيد أوروبا، في ست عشرة عاصمة في نفس الوقت. لست أدري إن

كان بريسنر وكيسلوفسكي يتوقّعان أن تنضمّ بولندا إلى الاتّحاد الأوروبيّ آنذاك، عام ١٩٩٣، في أعقاب الحرب الباردة، أو يتمنّيانه أو يستشرفان احتمالات التّوتّر في هذه العلاقة. لكنّ ثلاثيّتهما المليئة بالمصادفات تشتبك أسئلتها بعض الشيء مع الهجرات («أبيض») غير أنّها أيضًا توحي باستمرار أنّ الحياة هي مسار التّصادم الدّائم بين الضّبط الدّقيق (القاضي السّابق في «أحمر»، متطلّبات التأليف الاوركستراليّ في «أزرق») مع المصادفات التي حصلت أو إمكاناتها التي كمنت ولم تحصل (ماذا لو توقّفت السّيّارة لإقلال شابّ على قارعة الطّريق بدل أن تصطدم بالشّجرة؟ ما كان سيكشف أو ينفجر أو ينجز؟). الحبّ هو ربّما ردّهما الوحيد على عنف التّصادم.

الصدف والاحتمالات والكمون، إعادة سرد نفس الحكاية مرّات ومرّات بظلال قليلة متماوجة، أليس هذا أيضًا من صميم مسرحكما أيّتها الصّديقة والصّديق؟ كذلك البحث عن الهشاشة في لحظة الاحتفالات والانتصارات، وما أكثرها في لبنان وما أخطرها!

فلنحذف ونحذف... ربّما تظلّ في الأخير بضع كلمات وبعض نوتات الفلوت، كتلك التي تركها عزف ربيع في بعض تسجيلات ريما خشيش أو فرقة الصابون يقتل، «سوب كيلز».

٤ قلت لألكسندرا إنّ موسيقى بريسنر جميلة بتكرارها المهووس بثيمة قصيرة مع توزيع شاهقٍ ومتغيّر للاوركسترا. لكنّني، كالشّرقييّن، حيوان ميلوديّ، أو كما يقول صديق «حيوان مقاميّ». لا تنفع مع أمثالي مثل هذه الموسيقى، لأنّني احتاج ميلودي تستمر في خلخلة توقّعاتي عمّا سيأتي، إمّا بتغيير المقام فجأة، أو بالتّلاعب مع الإيقاع كما تفعل الموسيقى العربيّة القديمة، أو بالالتباس بين أجناسها (تتراكورد) فما قد أظنّه رابعة أحدها قد يكون، عامدًا متعمّدًا، ثالثة آخر وعلى هذا الالتباس وفضّه تتركّب متعة عارمة ونسيج صوتيّ متشابك.

وكما في تلك الموسيقى القديمة فأنا أحبّ الجمل الرّخيمة الطّويلة التي تحتاج نفسًا عميقًا قبل أدائها، كما في سوناتا بروكوفييف للتشيللو التي كنت أتمرّن عليها معها آنذاك.

وعندما اقترَحَتْ عليّ أن أحضّر عملًا لشوبان في المرّة التّالية، بدا عليّ الامتعاض. قلت لها إنني لا أحب شوبان على التشيللو ولا حتّى على البيانو. هو باحث عن لونٍ صوتيّ بدون تماسك ميلوديّ، ديبوسي أيضًا لكن في ألوانه شذرات ميلوديّة

وحيويّـة أندونيسـيّة تتعـارض مـع ميلانخوليّـة شـوبان. سـأتمرّن علـى ديبوسـي.

لـم أنتبـه، رغـم انقبـاض وجههـا وانحبـاس صوتهـا بيـن ضحكـة وتذمّـر، إلـى أننـي أمـسّ برمـزٍ وطنـيّ!

كنـت فـي الواقـع لا أزال أصفّـي حسـابًا قديمًا مـع مراهقتي العاطفيّـة! مـع عازفـة البيانـو التـي كنـت أهواهـا فـي أول سـنيّ الجامعـة، والتـي كانـت طبعًـا مغرمـة بشـوبان، ذي الوجـه الشّـاحب الطّويـل وقصّـة الغـرام المعذّبـة المريضـة، وكانـت تعـزف حتّـى بـاخ برومنطيقيّـة بالغـة.

كنــت أقــول لهــا إنّ بــاخ ينبغــي أن يُعْـزف بميكانيكيّــة بالغــة، باســتواء صوتــيّ كمــا فــي الهاربيســكورد، مــن دون علـوّ وخفـوت (بيانـو ـ فورتـي)، أي بالضبـط عكـس آلتهـا. وإلّا فإنّــه ســيهدّد أمــن العالــم، ســيحوّلنا جميعًــا إلـى زومبـي عاطفـيّ. هـل اسـتمعتِ إلـى توزيـع ليوبولـد ستوكوفســكي Leopold Stokowsky لفوغــة بــاخ الصّغيــرة Little Fugue in G minor, BWM 578 للأوركســترا أو مــا فعلــه فــي شــاكون Chaconne مثــلًا؟ مرعــب وينبغــي منعــه!

بـاخ عقـل رياضـيّ يتعامـل مـع التّطويـر والتّنويعـات علـى جمـل معقّـدة، سـيتحوّل فـي لحظـةٍ إلـى وحـش رومنطيقيّ يـأكل الأفئـدة حـارّةً، لأنـه ببسـاطة يكتشـف كلّ التّوتّـرات

الكامنـة فـي أيّ سـلّم نغمـيّ وفـي تحويلاتـه. هـذه السّـلالم والأنغـام والتّحويـلات التـي هـي عصـارة قـرون مـن محاولـة البشـر اكتشـاف أسـاليب لتوليـد الانفعـالات الآسـرة والمؤلمـة إيلامًـا لذيـذًا فـي نفوسـهم دون أيّ شـيء سـوى تغييـر طبقـات الصّـوت والأبعـاد بيـن النوتـات، وهـي أحـد أسـاليب مـا يسـمّيه العـرب بالطّـرب. كانـت تضحـك عاليًـا مـن خوفـي مـن الرومنطيقيّـة بينمـا أحـاول أن أداري الغـرام.

ربّمـا كان بـاخ هـو غرامـي الحقيقـيّ وأردتهـا أن تكبحـه لكـي أتنفّـس فيمـا تعـزف بيديهـا المتعرّقتيـن. مـن أجلـه أحببـت أوّل أسـطوانة بغـلاف أخضـر يمثّـل علـى الأغلـب لوحـة لبوتيتشـللي عليهـا كونشـرتات الكمـان والكمانيـن، ومـن أجلـه أردت أن أتعلّـم التشـيللو، لأتخلّـص مـن السّـحر الـذي ينبـع مـن سـربند Sarabande الخامسـة أو تمهيدهـا (بريلـود Prelude) أو الألمانيّـة Allemande السّادسـة. كنـت أتمـرّن فـي كلّ يـوم علـى عـزف متتاليـة «سـويت» كاملـة، وفـي اليـوم السّـادس أسـتريح إذ لا أزال عاجـزًا عـن عـزف السّادسـة التـي تتطلّـب وتـرًا إضافيًّـا.

تشـيللو بـاخ تحديـدًا معجـز، الجمـل الطّويلـة أحيانًـا والمقاطـع الرّاقصـة فـي أحيـان أخـرى والتّنويعـات وإدخـال نـوع مـن الفوغـة Fugue فـي التّمهيـد أو الرّقـص! كلّ ذلـك

مبهـر طبعًـا. لكـن فـي تشـيللو بـاخ أيضًـا مـا يتحـدّى سـمعي المشـرقيّ، مـا يهـدّد ارتياحـي إلـى حاسّـة سـمعي. علـى آلـة مونوفونيّـة أساسًـا، محـدودة الإمكانيّـات فـي إصـدار أكثـر مـن نوتـة فـي وقـت واحـد، ينجـح بالهرمونـي والكونتربـوان وتعـارض جملـه وتقاطعهـا فـي أن يصـدر نوتـات أشـباحًا.

هنالـك نوتـات ملتبسـة، نظـنّ أنّنـا نسـمعها وهـي غيـر مكتوبـة، لكـنّ أذننـا تقـول إنّهـا، بالضّـرورة، هنالـك! هنالـك نوتـات تمثّـل أنّهـا نفسـها ولكنّهـا تكـذب علينـا، هـي تحتـلّ محـلّ آخريـن، تلعـب دورًا وتصـدّق أو تريـد جعلنـا نصـدّق أنّهـا، بالضّـرورة، فـي مكانهـا. التبـاس متواصـل، النّوتـة الشّـبح والنّوتـة التـي نسـمعها ولكنّهـا تمثّـل دورًا يختلـف عـن قوامهـا الحقيقـيّ. كأنّ بـاخ يكتـب مسـرحيّة لا نعـود نعـرف إن كان الممثّـل فيهـا يمثّـل نفسـه أم دوره أم أنّ الشّـخصيّة احتلّتـه ولـم تعـد تتمايـز عنـه، أو إن كان الممثّل لا يظهـر أصـلا علـى المسـرح بـل هـو فقـط شـبح يتجـوّل فـي مخيّلتنـا لأنّـه، بالضـرورة، هنالـك!

ذيـل (كـودا) تأتـي ألكسـندرا ومعهـا التشـيللو الأصفـر الـذي أحبّـه. اشـترته مـن مـكان قـرب الحـدود الألمانيّـة/ البولنديّـة. كان محضّـرًا ليكـون تشـيللو حديثًـا (مـودرن) لكنّهـا أعادتـه إلـى أصلـه الباروكـيّ، غيّـرت الزنـد وزاويتـه

ووضعـت لـه أوتـارًا مـن أمعـاء الحيوانـات. هـي وقعـت فـي غرامـه منـذ أن عزفـت عليـه، وأنـا منـذ أن رأيتـه وحتّـى قبـل أن أسـمعه. تشـيللو متطـاول نحيـل مخصـور وأشـقر كعارضـات الأزيـاء فـي زمـن مراهقتـي. تقـول لـي إنّ أحـدًا لا يعـرف صانعـه بالضّبـط ولا مـن أيـن أتـى. فيـه ملامـح ألمانيّـة وشـرق أوروبيّـة، ربّمـا بولنديّـة، وفيـه آثـار للمدرسـة الفرنسـيّة بـل ربّمـا يكـون إيطاليًّـا لكـن لـو كان بائعـه متأكّـدًا أنّـه إيطالـيّ لـكان باعـه بأضعـاف الثّمـن ومـا كان لهـا أن تشـتريه وهـي طالبـة آنذاك فـي الكونسـرفاتوار. ربمـا كان مـن أوائـل المواطنيـن الأوروبيّيـن، هـذا التشـيللو، لكنـه بـكلّ تأكيـد أجملهـم وأكثرهـم حرّيّـة.

ثـلاث شـهادات فـي قاعـة المحكمـة

تعـرف العربيـة مفردتـي الحافظـة والذّاكـرة، فتفـرّق تاليًـا ما بينهمـا. فلئـن عُـرف العـرب بقـوّة الحافظـة، فإنّمـا كانت هـذه تحفـظ الـكلام المقـال أو المُنْشَـد لا الصُّـوَر، حتّـى كان أعظمهـم حافظـةً أبـو العـلاء الضّريـر الـذي روي أنّـه استعاد، أمـام القاضـي، مناقشـة بيـن جـاره وزائـر غريـب بلغـة أعجميّـة لا يعرفهـا أعمـى المعـرّة، حتّـى قضـى مـا بينهمـا.

فـي غيـاب البصـر، يسـتعاد الـكلام حرفًـا فحرفًـا (وإن تطلّب لـيّ اللسـان وتطويـع العُجْمـة) ويعـاد إلقـاؤه بحذافيـره أمـام سـلطة القضـاء.

غيـر أن الذّاكـرة بطبيعـة الحـال انتقائيّـة، تختـار مـا تشـاء مـن صنـوف الأحـداث فتحفـظ منهـا نتفًـا وتهمـل أخريـات، بـل إنّهـا لـن تنفـع بشـيء إن لـم تكـن انتقائيّـة، علـى حـدّ قـول بـول فاليـري الفرنسـيّ.

ما بين الحافظة وبين الذّاكرة تقع قوّة الشّهادة التي تستدعيها دائمًا سلطة تبتغي الحكم، ولا تقوم الشّهادة إلّا أمامها. فما يلائم القضاء، مثالًا على السّلطة، ليس انتقائيّة الذّاكرة وفقًا لدوافع المرء الذّاتيّة، بل انتقائيّة القانون الذي يجعل لبعض التّفاصيل أثرًا ويترك غيرها هملًا. فيُسْأَلُ الشّاهد عن التّوقيت أو نوع السّلاح أو بعض ما تلفّظ به القتيل، ولا يسأل عن ألوان أو أصوات أو رغبات داخلت حواسّه لحظة وقوع الجرم.

ما استعاده أعمى المعرّة كان فائضًا عن حاجة القانون، فكان مثالًا عن قوّة الحافظة لا عن حسن أداء الشّهادة.

وحده غرّ انهارت أعصابه لدى مرأى أمير حربه في قاعة المحكمة الجنائيّة الدوليّة، وحده هذا المراهق الغضّ سُمِحَ له أن يلقي روايته عن الأحداث، دون مقاطعة ودون مساءلة، خلافًا للشّهود.

من يكون الشّاهد عندها؟ من ألقى، في رحلة انهياره، إلينا بشظايا روايته وشُواظها؟ أم مَن إليها استمع فالتقط جمارها وخلّص منها ما يعوّل عليه؟

أصداء في لسان العرب شهيدٌ على وزن فعيل وهو يقع بمعنى الفاعل (للمبالغة) كما قيل العليم الخبير، وبمعنى المفعول كما قيل القتيل، وهي في الشّهيد

«بالمعنيين على اختلاف التأويل» كما جاء في لسان ابن منظور.

وقيل الشّاهد اللسان، والشّاهد يوم القيامة والشّاهد العالِم الذي يُبَيِّنُ ما عَلِمَهُ. والمشهود هو المحضور المشاهَد، ذاك إن شَهِد بمعنى حضر، غير أنّه حضور قد لا يكون إلّا بمشاركة كما في القول إنّ فلانًا شهد معركة بدر.

فلا ينفكّ في أصداء العربيّة الكلام يُؤدّى والقوم يشهدون، ولا ينفكّ فيها (الأصداء) التّبليغ عن الرّؤية ولا المشاركة عن جمع يبصر الشّاهد المنظورَ إليه ويحضره.

فلا يعرف القوم شهادة واحد فأدنى الشّهادة شاهدان، أو فَيَمينٌ يغدو الله فيها بيده فوقهم شهيدًا.

ولا يعرف القوم توحّد أحدهم، إذا أشهد (أي أمدى وأدرك)، وإلا استوحش فأفرد كالبعير المعبّد.

ولا يعرفون للشّهادة صورةً، فإن هي إلّا كلام يؤّدى تصديقًا أو تكذيبًا، أو هي الموت المشهود.

البطن والزّمان الحلاوة لا المرارة ما يسدّ الحلق، ما يحاصر الهواء والحنجرة ويحيل النّطق محالًا.

يزعم يوحنّا الحبيب إن السّفر الذي ابتلعه كان حلوًا

فــي فمــه، مــرًّا فــي بطنــه، غيــر أنّ المــرارة علــى مــا نعلـم لا تـذاق بغيـر اللسـان، فهـل صـارت بطنـه، معدتـه المتألّمـة وجوفـه المريـر، وأحشـاؤه التـي لا ريـب جرحتهـا أطـراف الـورق، لسـانًا غيـر ناطـق، لسـانًا للتـذوّق؟ أمّـا النّاطـق، الـذي سـيتنبّأ علـى أمـم كثيـرة ولُسـنها، فربّمـا كان الكتــاب نفســه، حيــث إنّ كلّ كتــاب رأس مقطوعــة تتكلّــم، بحســب عبــد الفتــاح كيليطــو. فــي بطــن يوحنّــا الــذي اســتحال لســانًا وربّمــا أيضًــا حلقًــا ســيتردّد صــوت الــرأس المقطوعــة فيــه، موقعًــا جريــان الوقــت، مكــرّرًا لا شــكّ الــكلام نفســه فــي كلّ مــرّة (ألــم يكــن هــذا ســبب رفـض أفلاطـون للكتـب أو ربمـا هلعـه منهـا؟). أليـس أنّ الشّــاهد العــدل لا يغيّــر أقوالــه؟!

فـي فعـل اجتـرار الأقـوال عينهـا وتوقيعهـا تأمـل الشّـهادة فــي أن تســرق مــن الزّمــن لحظَتــي حــقّ، كمــا السّــاعة المعطّلــة: لحظــة ســابقة تحيلهــا، بقــوّة القــول الــذي يشــهد، حاضـرًا يأبـى أن ينقضـي، عنيـدًا ومدبّبًـا. ولحظـة لاحقـة، تجعـل مـن المسـتقبَل غريبًـا عـن الحاضـر، كأنّمـا لــم ينشــأ مــن صلبــه (الشّــهادة ضروريــة لوهــم بــكارة الزّمــن المتجــدّدة).

الشــهادة دعــاء الغفــل أي مــا ليــس بالإمــكان، زعــم قــدرة المــرء أن يغــدو وجهًــا خالصًــا، أو محــض لســان.

مجــدّدًا، لا بــدّ لــكلّ شــهادة مــن ســلطة تمنحهــا قوّتهــا الثّبوتيّــة ومفاعيلهــا. لا بــدّ لهــا مــن قانــون (بالمعنــى الوسـيع) يمنحهـا فـي المـكان مفاعيـلَ صارمـةً وفـي الزّمـان قـوّة الصّــدق الموقّتــة. ولا بــدّ لــكلّ قانــون مــن شــاهد وقـاض، جسـدان همـا صـراط اللُحمـة بيـن المـكان والزّمان، أو بيــن الكلمــة والألــم.

لوعة غناء السّلام

محاضرة ألقيت في جامعة الألبا ـ الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة، ٢٠٠٦.

«لماذا ليس هنالك غناء للسّلام؟ هل السّلام أبعد من أن يناله الكلام؟» يسأل الشّاعر العجوز القابع في المكتبة في فيلم ڤيم ڤندرز «أجنحة الرّغبة». هل يمكن حقًّا الإجابة على سؤاله؟

عندما كلّمني طوني شكر أوّل مرّة في هذا الموضوع تساءلت لأوّل وهلة أحقًّا ليس هنالك من أغنيات للسّلام؟

فهنالك حفلات أكثر من أن تحصى تحت هذا العنوان، وهنالك أغانٍ كثيرة عن السّلام، أو عن المعمار الآتي أو المطلوب (الأغاني التي أُنشِدت للسّادات ومبارك في احتفالاتهما السّنويّة، أعطونا الطّفولة الطّالعة من حنجرة ريمي بندلي في عزّ الحرب، أو وديع الصافي منشدًا «عمّر يا معلّم»، قبل أن يردّ عليه زكي ناصيف أنّ لبنان كلّه «راجع يتعمّر»).

لا بدّ أنّ ڤندرز كان يشير إلى أمر مختلف، لا ينحصر

فيه السّلام في ما يلي الحرب أو يستنهض بعد هزيمة (عدى النهار مثلًا)، ولا في إعادة الإعمار على ما خبرنا في لبنان وما صاحبها من موسيقات وأغنيات (البلد ماشي). بل إنّ هنالك أيضًا أغنيات كثيرة للسّلام الذي هو الحرب، أي لسلام ليس إلا اسمًا آخر للانتصار، لا للوئام.

فإذا أردنا أن نجيب على السّؤال المطروح «لم لا يغنّي أحد للسّلام؟» علينا أوّلًا أن نأخذه، أعني السّؤال، بجدّيّة. علينا أن نعيد فهم السّلام، مستثنين منه تلك اللحظة التي تعقب حربًا أو تحتفي بآثارها. أي هو سلام، في الحالة اللبنانيّة، مقيم في وهج الحرب وأثرها، لا في برد الإعمار، أو هو سلام، في الحدّ الأدنى، دائم الهشاشة والرّقّة. أمّن يغني لسلام غير واثق من انتصاره؟ أو لسلم أهليّ لا يخفي في طيّاته انتصار بعض على بعض؟

لكن سيكون علينا أيضًا أن نعيد فهم الغناء، ودوافعه، وأن نسأل أنفسنا عن أيّ كلام يصلح منطلقًا للصّوت البشريّ ليحلم بالسّلام؟ وهل الغناء يستوجب أيضًا إنشاء مادّة صوتيّة موسيقيّة قادرة، في موضع سؤالنا هذا، على مجاراة موضوعها وإقامته بالصّوت، لا بالمعنى؟

فلتفترض إذًا جدّيّة السّؤال ونحاول نظرًا فيه.

١ باسيون | Passion

لا يمكــن الغنــاء دون هــذه الحــال، حــال ال Passion، التــي قــد نترجمهــا شــغفًا، إلّا أنّ الشــغف لا يفــي بمعناهــا، إذا مــا تذكّرنــا أنّ أحــد أعظــم مصــادر الغنــاء والموســيقى كانــت: La Passion Du Christ، أي آلام المســيح. قــد يكــون مــن الأولــى إذًا ترجمتهــا إلــى اللوعــة أو الشــعف (بالعيــن المهملــة) لمــا يتضمّنــان مــن معنــى التّحريــق.

بــل إنّ هوميــروس يمضــي أبعــد فــي التّصريــح بأســاس الغنــاء: فــي النّشــيد الثّامــن مــن الاوديســة، يقــول هوميروس علــى لســان الســينووس: قــد قــرّرت الآلهــة مــوت كلّ هــؤلاء الأبطــال، مــن أجــل أن تُتْــرَك لنــا هــذه الأغنيــات الرّائعــة.

دون مــوت وتحريــق وشــعف وألــم ولوعــة ووقائــع مروّعــة، لا اغنيــات رائعــة إذن. ومــا أغنيــات الفــرح ســوى احتفــاء بهــذا الشــعف وتلــك اللوعــة مبعــدةً نحــو الماضــي.

ليــس مــن الصّعــب إذًا أن نفهــم لــم لا يســتثير السّــلام حماســة الغنــاء. إذ يســهل علــى القــارئ أن يجــد فــي نقــد أو مديــح مقــولات السّــلام والاســتقرار علــى حــد ســواء، فــي مصــر علــى عهــد مبــارك مثــلًا، أو لإعــادة الإعمــار فــي لبنــان، فهمًــا للسّــلام باعتبــاره قيمــة ســلبيّة فــي جوهرهــا. السّــلام والاســتقرار همــا بالتّعريــف الشّــائع غيــاب التغييــر

ونزعاتـه وانعـدام النزاعـات والانتقـال إلـى «عاديّـة» دائمـة (كمـا فـي تصريـح رفيـق الحريـري عـن نقلـه لبنـان الخـارج مـن الحـرب آنـذاك إلـى بلـد مشـاكله عاديّـة كسـائر بلـدان العالـم) أي إلـى روتيـن تتـمّ معالجـة أمراضـه بالإصـلاح التدريجـيّ الهـادئ والمـدروس بـل قـل بالتقنيّـة البـاردة للخبـراء. بهـذا ترافـق تعميـم «العاديّـة» مـع كسـر أي حـراك اجتماعـيّ أو نقابـيّ فـي لبنـان إثـر الحـرب. السّـلم فـي وصفـه إذًا سـكونًا عميمًـا ليـس فيـه مـن تنـاهٍ للحسـن علـى مـا كان المتنبّـي قـد قـال. هـل يمكـن إذًا أن يغنّـي امـرؤ للسّـكون؟

قـد يجيبنـا بنعـمٍ اللبنانـيّ أديـب مظهـر، الراحـل يانعًـا رائـدًا للرّمزيّـة فـي الشّـعر العربـيّ، حيـن قـال:

أعِدْ على سـمْعي نشـيدَ السُـكونْ / حُلْوًا كمَرِّ النَسَـمِ الأَسْـوَد

نشـيد السّـكون ذاك مـرادف النّسـم الأسـود، دلالات علـى الاسـتحالات والخـراب والأطـلال. إذ لا يجـد مظهـرًا نفسـه مفـرًّا مـن الطلـب إلـى منشـده أن يبـدّل الأنّـات دموعًـا، وأن يسـمع أنيـن اليـأس فـي الأضلـع!

هـو إذًا غنـاء رثـاء للـذّات وإماتتهـا، فأيننـا إذًا مـن أغانـي السّـلام المنشـود؟

لكـنّ الخـروج مـن هـذه الدّائـرة المفرغـة، دائـرة السّـلم

ذي القيمة السّلبيّة بل الخرابيّة، ضروريّة وجائزة في الوقت عينه.

بالعودة إلى إحدى أولى تجارب السّلم الأهليّ في مدينة ديمقراطيّة في العصور الحديثة، يطالعنا في منتصف القرن الرابع عشر ميلاديًّا، أمبروجيو لورنزتّي في جداريّته المثلّثة (مفاعيل الحكم الصّالح والحكم المستبدّ) المعروضة في قاعة السّلام (المسمّاة أيضًا بقاعة التّسعة، حكماء المدينة) في قصر الشّعب بمدينة سيينّا في توسكانة.

في هذه الجداريّة يلخّص لورنزتّي المفاهيم السّياسيّة الفاعلة في تلك المدينة المستقلّة عن السّلطات البابويّة والملكيّة، وهي مفاهيم مستقاة بحسب كينتين سكينر[١] من إرث الفكر الرّوماني السّابق على إعادة استدخال الفلسفة السّياسيّة اليونانيّة في أوروبا.

يرسم لورنزتّي الحَكَم الصّالح، أو القاضي الذي يمثّل جماعة سيينّا، مثلما يمثّل مجلسها الحاكم، تهديه قيم الإيمان والأمل والإحسان، في حين تحيط به الفضائل السّتّ في صورة ستّ نساء، بحيث تحتلّ العدالة اقصى

(١) Quentin Skinner, Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher, Philpaper, 1987.

يساره والسّلام اقصى يمينه في موقعين متماثلين كأنّما واحدتهما صدى الأخرى. لكن في حين تنظر سيّدة العدالة أمامها في ثبات وتركيز، تسترخي ربّة السّلام مادّة نظرها إلى الحائط المجاور، حيث تتبدّى مفاعيل الحكم العادل في المدينة والرّيف.

ما يزيد المقابلة بين العدالة والسّلام أيضًا أنّ الاثنتين مرتبطتان، ويا للمفاجأة، بالسّلاح. فالأولى مجرّدة سيفها ومقبضه مرتكز على رأس مقطوعة، لا بدّ أنّها لحاكم جائر، في حين تضطجع الثّانية على وسادة ملقاة فوق زرد درعها وترتاح أقدامها على ترسها.

المفاجاة طبعًا تنبع من تعوّد النّاظر الآن إلى تمثيل العدالة امرأة معصوبة العين، وتمثيل السّلام حمامة أو غصنًا. لكن لورنزتّي يعيدنا إلى مجتمع أكثر واقعيّة من أحلام بيكاسو بعد الحرب العالميّة الثّانية، إلى مجتمع سابق على عصر النّهضة في سياق يموج بالاضطرابات والنّزاعات الاهليّة والحروب الايطاليّة الكثيرة. في مثل هذا المجتمع، لا ينفكّ السّلام عن الدّرع ولا العدالة عن سيفها. بل قد يكون أنّ المقابلة بين العدالة والسّلام تجعل من العدالة المفهوم المركزيّ للحكم الصّالح وللمجتمع الذي يأمل بالسّلام، بحيث تكون العدالة شرطه الأساسيّ وسيفه الحارس.

فالعدالـة هـي الوحيـدة التي تظهـر مرّتيـن، بـل ثلاثًـا فـي جداريّـة لورنزتّـي، والوحيـدة التـي تظهـر فـي كلّ مـن حائط الحكـم الصّالـح وحائـط الحكـم المسـتبدّ. فيبـدو تكبيلهـا أمـام المسـتبدّ العامـلَ الحاسـمَ الـذي ينقـل المجتمـع مـن حالـة الحكـم الصّالـح إلـى حـال الاسـتبداد الـذي تكـون فيـه العدالـة مقيّـدة أسـيرة تحـت أقـدام الطّاغيـة.

أمـا المـرّة الثّالثـة التـي تظهـر فيهـا العدالـة، والتـي تبـدي، مـرّة أخـرى، مركزيّـة هـذا المفهـوم فـي السّياسـة كمـا يفهمهـا لورنزتّـي فهـي علـى يسـار ربّـة السّلام فـي جداريّـة الحكـم الصّالـح. هنـا تتبـدّى العدالـة امـرأة ضخمـة، فـي مشـهد مسـتقلّ يعزلهـا عـن فضائـل الحَكَـم أو القاضـي، الـذي تدانيـه فـي الحجـم. واسـتقلالها ذلـك ينبـع مـن أنّهـا أسـبق منـه فـي النّظريّـة.

ذلـك أنّ هـذه العدالـة، التـي تبـدو الآن حاملـة لميزانهـا الأليـف بالنسـبة لنـا، لا تحيـد بنظرهـا عـن «المعرفـة» أو «الحكمـة» السّـامية، فـي حيـن أنّ ميزانهـا الـذي يـوزّع العقـاب والمكافـآت، هـو أيضًـا مصـدر الحبـل الـذي، مـن خـلال المصالحـة أو قـد نقـول السّـلم الأهلـيّ، يعتصـم بـه أهـل المدينـة جميعًـا كـي لا يتفرّقـوا. بهـذا لا تكـون المدينـة موجـودة كمجتمـع موحّـد أصـلًا إلّا مـن خـلال حبـل العدالـة. هـذه المدينـة التـي توحّدهـا العدالـة تسـتطيع عندئـذ فقـط أن تنظـر إلـى حاكـم صالـح يتحلّـى بفضائـل العدالـة (أيضًـا) والسّـلام.

في الواقع إذًا هنالك عدالتان، العدالة كفضيلة للحكم، والعدالة كآليّة، كجهاز أو كمؤسّسة لتوزيع المكافآت والعقوبات. يقابل هذه الازدواجيّة أيضًا ازدواجيّة أخرى: السّلام كفضيلة يبحث عنها الحاكم العادل، والوئام الأهليّ concorde أو السّلم الأهليّ الذي تنسجه مؤسّسة العدالة.

مثل هذا التّصوير للسّلم وللعدالة يربط بينهما وثيقًا، ويُعرض أيضًا عن النظر إليهما كسلب خالص. العدالة لا تتوقّف عن العمل وعن النّسيج، كي تستمرّ الاجيال في الانضواء، رغم نزاعاتها العارمة، في نطاق السّلم الأهليّ والاجتماع الحرّ لا الدمويّ، والسّلام، في شقّيه، لا ينفصل عن درع يتوجّب ارتداؤه وعن مصالحة أهليّة دائمة الهشاشة والقلق ينبغي العمل على عقدها فردًا وراء فرد. مثل هذا السّلم المزدوج توأم عدالة مزدوجة لا يكون سكونًا ولا سلبيّة، بل يكون عمليّة تولّد وتخلّق مستمرّ لمجتمع يحقّ له عندئذ ان يغنّي لنفسه التي يستمرّ في ابتكارها وتجديدها.

لا شكّ أنّكم سمعتم كثيرًا من قبل عن أنّ قانون العفو العام بعد الحرب اللبنانيّة أنشأ نسيانًا وغيابًا للذّاكرة في هذا الوطن. غير أنّ رأيي عكس ذلك. العفو العام على الطريقة اللبنانيّة يؤسّس للإقامة المديدة

فـي ذاكـرة لا تندمـل جراحهـا لأن لا وسـيلة لتجـاوز هـذه الجـراح، ولا إمكانيّــة تاليًــا للخــروج مــن أســر الذّاكــرة المسـتفَزّة والمتعصّبـة لروايـة أحاديّـة الطّابـع إلـى ذاكـرة تنشـد الحقيقـة المركّبـة والمتشـابكة.

بالطّبـع، غنـيّ عـن القـول إنّ هنالـك طريقـة أخـرى ربّمـا لبنـاء مجتمـع، هــي التواطـؤ علـى الجريمـة والاشـتراك فيهـا. يكـون عندهـا مجتمـع مـن شـركاء فـي ارتكابهـا وفي تحضيرهــا وفــي الصّمــت عنهــا. لكــن اللبنانيّيــن ليســوا جميعًـا شـركاء فـي جريمـة حربهـم الأهليّـة، اذ لا يمكـن لألــوف المفقوديــن وأهلهــم وأزواجهــم وأولادهــم، ولا لعشـرات الآلاف ممّـن شـوّهت الحـرب حياتهـم وأصابتهـم بعاهــات مســتديمة فــي الأجســاد وفــي الأنفــس، ولا لمئـات الآلاف ممّــن رفضـوا قيمهـا ومنطقهـا، ان يكونـوا مجرميــن.

غيـر أنّ غيـاب العدالـة، كفضيلـة فـي الحكـم وكآليّـة لتوزيع العقوبـات واسـتيفاء الحقـوق، غيـاب العدالـة ـ لا غيـاب الذّاكـرة علـى مـا يـردّد البعـض، فالذّاكـرة حاضـرة حتمًـا فـي أجسـاد الآلاف ـ هـذا الغيـاب أسّـس لمجتمـع لبنانـيّ معلّـق الصفـات وكاذبهـا، كأنّمـا لا تنطبـق علـى أفـراده فـي الحاضـر أيّ صفـة سـوى مـا يدّعـون، حيـث يجـوز لأيّ كان ادّعـاء مـا شـاء، كأن يدّعـي زعيـم ميليشـيا نبالـة التّقـوى، أو يدّعـي ثـريّ حـرب طهـارة الكـفّ، أو يدّعيـان معًـا أن لا

سلم في البلد إلّا إذا تولّى حكمها من ولغوا في دماء أبنائها وعرقهم.

هل يمكن للعدالة أن تكون مصدرًا للشّعر والغناء والفنّ؟ ربّما، ولكن في شكل غير مباشر. تعمل العدالة، كمؤسّسة أو كآليّة، على إنشاء مسرح نتمرّن فيه على الدّيمقراطيّة، بحسب توكفيل، وعلى التّعارض بين السّرديّات، وعلى إقامة واقع بديلٍ، واقع من كلام وأرشيف يفترض به أن يقوم تمثيلًا على الوقائع، حتّى وإن اقتصر في الحقيقة على الوقائع التي يسع القانون أن يضفي عليها بعض معنى. لكنّ فعل التثبّت القضائيّ من الوقائع يسمح بإثبات جزء من الحقيقة، الجزء الذي يمكن لقواعد القانون أن تعتبره فوق الشّكّ. فيمكن لهذا الجزء، المثبت حقيقة، أن يكون نواة لا نزاع فيها لشغل آخرين على تقديم رواية مختلفة للوقائع، سواء كانوا مؤرّخين أو فنّانين وكتّابًا، فالقانون والتاريخ والفنّ هنا يتنافسون أو يتكاملون في تقديم رواية أكثر تعقيدًا للواقع.

كما يمكن لفعل الأرشفة نفسه، ولما سيتضمّنه الأرشيف من موادّ تتفلّت من قبضة القانون الصّغيرة والمحكمة، أن يسمح بنسج الرّوايات المتعارضة والمتكاثرة.

يبـدو طلـب العدالـة فـي لبنـان شـرطًا أوّلًا لقيـام مجتمـع يتعـرّف صورتــه وصفاتــه فــي حقيقتهــا، ويســعى فــي تجديدهــا، وشـرطًا بالتّالـي للوئـام والسّـلم، وللبحـث عـن كلام يصلــح للغنــاء لهمــا.

٢ ينقـل مخـرج ألمانـيّ آخـر، ڤرنـر هرتـزوغ، عـن كارل فـون كلاوسـفيتز قولـه: «الحـرب أحيانًـا تحلـم بنفسـها»، كـي يعلّـق «هـل هنالـك مـن هـو فـي حلـم السّـلام، أو هـل نحلـم ونعبّـر ونشـبك أحلامنـا حـول السّـلام؟»

هـل يمكـن لحلـم، هـو الشّـعر، ان يكـون فـي حلـم السّـلام؟ هنــا أيضًــا لا بــدّ مــن إزاحــة القصائــد الغنائيّــة البلهــاء التــي تكـرّر لفظـة السّـلام كتعويـذة أو كشـعار سياسـيّ كـي نسـتطيع أن نبـدأ فـي البحـث عـن إجابـة. كـي نكتـب ونغنّـي فـي حلـم السّـلام، ينبغـي أيضًـا فـكّ العلاقـة بيـن الشّـعر والجريمـة.

ينتقـد ميـلان كونديـرا مثـلًا القصائـد التـي جمّلـت الحيـاة فـي ظـلّ الديكتاتوريّـة فـي بلـده، قائـلًا إنّهـا قصائـد مكتوبة لتغطّـي جـدران المعتقـلات. ويـرى بـلال خبيـز، مقارنًـا بيـن آخيـل وأبـي مصعـب الزرقـاوي، أنـه «مـا إن يتحـوّل الشّـعر إلــى تاريــخ، أو يذهــب أحدهــم لجعلــه تاريخيًّــا حتّــى يقـع فـي حمـأة المجـزرة. لأنّ آيـة الشّـعر هـي الخـروج مـن التّاريـخ والانحبـاس فـي الكتـب، وليـس الانتسـاب إليـه

قطعًـا. هكـذا يكـون آخيـل بطـلًا وشـهيدًا، فـي الإليـاذة فقـط، أي بيـن طيّـات الكتـاب، لكنّـه مـا إن يتحـوّل إلـى لاعـب معاصـر حتّـى يصبـح مرضًـا معديًـا يجـدر بالبشـريّة العمـل علـى اسـتئصاله بأعنـف طريقـة ممكنـة.»

يحـذّر بـلال خبيـز إذًا مـن خطـر الملحميّـة الغنائيّـة الشّـعريّة إذ تنقلـب حقيقـة. أيعنـي ذلـك أنّ علينـا أن نحبـس الشّـعر فـي الكتـب، وأن نطلـق الحيـاة خـارج الشّـعر؟ ليـس بالضّـرورة، ذلـك أنّ بالإمـكان البحـث عـن شـعر غنائـيّ وغيـر ملحمـيّ فـي آن واحـد. شـعر يتغنّـى بالخـروج مـن منطـق الملحمـة والرّؤيـا النّبويّـة، دون أن ينحصـر فـي الانغـلاق إمّـا علـى الـذّات المكتئبـة أو علـى اللغــة المســتعصية.

مثـل هـذا الشّـعر يعلـن كثيريـنَ أخصامًـا لـه، مـن أدونيـس إلـى سـليم بـركات إلـى شـعراء البوهيميّـة اليوميّـة وكاسـات آخـر الليـل الحزينـة، مثلمـا شـعراء النّضـال العمّالـيّ والقومـيّ، ويسـحب شـعفه ولوعتـه مـن مصـدر آخـر، مـن نسـيج عمـل أرشـيفيّ ينقّـب فـي الذّاكـرة عمّـا يقيـم للإجتمـاع مسـكة ويقـدّم لحراكـه المسـتمرّ والمتواصـل حثيثًـا سـياقًا ورغبـة.

هنـا، فـي لبنـان، الـذي أسّـس فكـرة نظامـه السّياسـيّ والدّسـتوريّ ميشـال شـيحا سـليل العائلـة الكلدانيّـة

العراقيّـة، قـد يكـون مفيـدًا ان ننصـت لإنشـاد العراقـيّ، سـركون بولـص، ونسـتلهم مصـدر اللوعـة فـي شـعره. هاتـان قصيدتـان قصيرتـان لسـركون الـذي قـال عنـه شـاعرنا بسّـام حجّـار إنّـه كان «شـخصًا مـن المعانـي، نعجـز اليـوم عـن اسـتذكاره إلاّ بمـا سـاقه علـى الـورق مـن تصاريـف اللغـة. وهـي البلـد الوحيـد الـذي جاهـر سـركون بولـص بانتمائـه إليـه».

قصيــــدة المــرأة الجانحــــــة مــع الرّيـــــح

سركون بولص

لو رأيتَها، تلكَ المَرْأَةَ
الجَانِحَةَ مع الرّيح
وفي عَيْنَيها عَلائمُ زَوْبَعةٍ قادمَة
وشَعْرُها، مُنْذُ الآن، يَنْتَفِش في دَوّامَاتِها،
لا
تَتَرَدَّدْ
وَخَبِّرني، فَهِي قَدْ تَكُون ضَالّتي
قَدْ تَكُونُ من ذَهَبْتُ أَبْحَثُ عنها في القُرَى
والأَرْيافِ البَعِيْدَة
حَالمًا أَنْ أَجِدَها في زُقاقٍ

مُقْفِرٍ، ذَاتَ يَوْمٍ، تَحْمِلُ طِفلًا بَيْنَ
ذِراعَيْها أو تُطِلُّ مِن نَافِذَةٍ
أَوْ حَتّى أَنْ أعرِفَ أَنَّها هي
في ثَمَّةِ صَوْتٍ، في ثَمَّةِ أُغْنِيَةٍ على
الرّادْيو
أُغْنِيَةٌ تَقُوُل أَشْيَاءَ جَمِيْلَةً
عَنِ الحُزْنِ
أوِ الهِجْرَة
وَقَدْ لا تَراهَا
سِوى في جَناحَي فَراشَةٍ
تُرَفْرِفُ لأَزقّة في قَارِ الطَّرِيقِ
عِيْنَيها المُلَطَّخَتَيْنِ بِمِكْحَلَةِ التَّارِيخ العَابِثَة
نَهْدَيْها المُثْقَلين بأنَداءِ حُزْنِ أَمَةٍ
وفَاكِهَتُها اليَتِيمة
كبِضْعَةِ أَحْجارٍ في سَلّة
تَعُودُ بِها مِنْ سُوقٍ أَقْفَلَتْ دَكاكِينُها تَصْفَرُ في أَخْشابِها
الرِّيحِ
عَلى أَطْرافِ بَلْدَةٍ
وُلِدْنا فيها، وَحَلُمْنا أَحْلامَنا الصَّغِيرة
ثُمَّ هَجْرناها

قصيدة أبي في حراسة الأيّام

سركون بولص

لَمْ تَكُنِ العَظْمَةُ، ولا الغُرَاب
كانَ أَبِي، فِي حِرَاسَةِ الأَيّام
يَشْرَبُ فِنْجَان شَايِه الأَوَّل
قَبْلَ الفَجْرِ، يلُفُّ سِيْجارَتَه الأُولى
بِظِفْر إبْهامِه المُتَشَظِّي كَرَأْسِ ثُومَة.
تَحْـتَ نُـوْرِ الفَجْـرِ المُتَدَفِّـقِ مِـنَ النَّافِـذَةِ، كَانَ حِـذَاؤُهُ الضَّخْـمُ يَنْعَـسُ مِثْـلَ سُـلَحْفَاةٍ زِنْجِيَّـة.
كَانَ يُدَخِّنُ، يُحَدِّقُ فِي الجِدار
وَيَعْـرِفُ أَنَّ جُدْرَانًا أُخْرى بانتِظارِه عِنْدَمـا يَتْرُكُ البَيْت
وَيُقابِلُ وُحُوشَ النَّهارِ، وأَنْيابَها الحَادَّة.
لا العَظْمَـةُ، تِلـك التِـي تَسْـبَحُ فِي حَسَـاءِ أيَّامِه كإصْبَـعِ القَدَر
لا، ولا الحَمامَةُ التي عَادَتْ إليه
بِأَخْبارِ الطُّوفان.
فِي اليَوْمِ التَّالي للطُّوفان
صَباحُ راكِدٌ، وفي قَعْرِ العَالَمِ دَمْعَةٌ، مُتَجَمِّدَة
مِثْلَ حَصَاةٍ يَتِيْمَة
يَذْهَبُ الإعصَارُ بِكُلِّ شَئ، بالنّخلاتِ والبُيُوت

بالقَوارِبِ والدَّرّاجاتِ والمنائِرِ، وتبقى
هَذِه الحَصاةُ في مَكانِها، مُتَأَلّقةً بِخُفُوت
لِأَنَّ يدَ الأَبَدِيَّة لَمَّعَتْ صَلْعَتَها كَماسِحِ أَحْذِيَةِ الرَّبّ:
ها هِيَ تَحْتَ قَدَمِكَ، دُسْ عَليها إذا شِئْتَ، ادعسْ بِقُوَّة.
ثمّ اعبُرْ. لا تخَفْ.
إنَّها، بين الحَصى، لَيْسَتْ أَكْثَرَ من حَصاة.

هـل يُمكِـنُ لِمثـل هذا الذي أنشـده سـركون ألّا يكـون غناءً؟

٣ كان للشّـيخ سـيّد درويـش أغنيـات كثيـرة عـن طوائـف الحرفيّيـن والشّـعب والمهـن المختلفـة فـي مصر الرّبـع الأوّل مـن القـرن العشـرين (الشـيّالين، العربجيّـة، الموظّفيـن، الوارثيـن، الفقهـاء، الصّهبجيّـة، العامليـن فـي البـارات.. الـخ). لعـلّ فـي جمعهـا مـا يفيـد فـي تقديـم صـورة متعـدّدة وفسيفسـائيّة لمجتمعـه الإسـكندريّ والقاهـريّ آنـذاك، وللخلافـات بيـن العربجيّـة وموظّفـي السّـكّة الحديـد ولأثـر الحداثـة مـذ قبـل ظهـور الفئـة الأولـى، ولدخـول أنـواع جديـدة مـن المُخَـدِّرات إلـى مصر (الكوكاييـن، المنزولجيّـة). ولعـلّ أحـد أبلـغ تعبيراتـه عـن ذلـك هـو أغنيـة بوخمـار خنفشـار حيـث يتحـاور تركـيّ وشـاميّ ويونانـيّ وسـودانيّ وفـلّاح مصـريّ، يقبـل آخـر الأمر

ان يموت وأجره على الله مشترطًا فقط ألّا تكون حربه أهليّة، أو بعبارة أخرى ألّا يكون القاتل من جنسه، أي مصريًّا.

لكنّ سيّد درويش في هذه الأغنية الأخيرة، للأسف، يحصر موسيقاه في ترداد نفس الجملة الموسيقيّة، التي على رشاقتها تتكرّر على ألسنة الأجناس الخمس. التّكرار هنا لا يستدرج الطّرب بالمفاجآت، بل يشتغل على إشباع التّكرار نفسه ثمّ الانتقال منه إلى جملة أخرى. هذا الخروج عن التّطريب في صيغته الأصليّة بدأ مع الشّيخ سيّد في طقاطيقه وأعماله المسرحيّة، وليس في سائر أعماله كالموشّحات والأدوار، ثم انتقل لاحقًا إلى الأخوين رحباني.

لكن هل غنّى الرّحابنة للسّلام؟

ربّما، أو ربّما غنّوا في حقيقة الأمر لسلام كاذب أو موهوم. لسلام لم ينبع من شغل العدالة كآليّة فاعلة ومن حراك خلايا المجتمع وضجيجها، وإنّما غنّوا لوهم سلام نابع من مفهوم مسبق عن المجتمع ومسقط عليه، من النّسيان والوحدة والغنائيّة المتعالية العابرة للتّاريخ وللزّمن وللوقائع، حين غنّوا سعيد عقل في شآميّاته ولبنانه، أو كتبوا مسرحيّات عن قرى محلومة ونزاعات تنتهي باستفاقة الحاكم أو بانكشاف وجه الغريب ورحيله.

لكن إذا ما ابتعدنا عن المسرح وعن كلام الأغاني، هل كانت موسيقى الرّحابنة موسيقى للسّلام؟

كان معيار الوحدة الفنّيّة للعمل وتجانسه الدّاخليّ أساسيًّا في شغل الرّحابنة، على الرّغم من تعدّد مصادرهم واستلهاماتهم، من الموسيقى البيزنطيّة الكنسيّة إلى الزّجل الجبليّ والأغنية المصريّة الوهابيّة ومسرح سيّد درويش والقدود والموشّحات السّوريّة الحلبيّة أو الحمصيّة والموسيقى الاوروبيّة واللاتينيّة. فكان لكلّ شكل موضعه المختلف، فلا يدخل الجبل في مغناة «راجعون» ولا تعتدي الموشّحات على أغاني المسرح. كانت المؤسّسة الرّحبانيّة هي الضّامن للإمساك بمختلف هذه المؤثّرات، وضمان عدم انفلاتها، ولتأكيد إدراجها في سياق تأكيد هويّة موسيقيّة لبنانيّة منفتحة عليها كلّها ومازجة ما بينها.

مع الحرب، تفكّكت المؤسّسة وتفكّك الرّابط بين مؤثّراتها، فعاد كلّ منها إلى أصوله، وكان لدينا سامي كلارك وآلان مرعب ووليد توفيق ومادونا وزياد الرّحباني في آن واحد وفي انفصال عن أيّ مشروع متكامل.

بعد الحرب، قدّم منصور الرّحباني منفردًا عمله «القدّاس الالهيّ بحسب الطّقس المارونيّ»، الذي كتبت عنه في حينه انّه « مبنيّ على ترادف مقطوعات من التّراث

السّـرياني المتقاطـع مـع فولكلـور لبنانـيّ واضـح التّأثيـر فـي بعـض النّتـاج الرّحبانـيّ، وبيـن الموسـيقى الرومنطيقيّـة فـي صيغتهـا الرّحبانيّـة التـي ألفناهـا»، كمـا اسـتبدل معيـار الوحـدة العضويّـة هـذا بمـا قـد يطلـق عليـه «جماليّـات التّجـاور» أو ربّمـا فقـط «القبـول بالتّجـاور». وهـو مـا قـد يكـون الحاصـل أيضًـا فـي العمـارة وفـي الشّـعر، المفكّكيـن إلـى وحـدات متجـاورة رافضـة للتّفاعـل مـا بينهـا. وهـو مـا قـد يكـون، بدقّـة، واقـع حـال لبنـان مـا بعـد الحـرب. لكنّـه يظـلّ إسـقاطًا سياسـيًّا آخـر الأمـر، يقبـل بظاهـر واقـع الأمـر ولا يحـاول جدلـه وتعميقـه، وهو مـا كان سـيتطلّب ويفترض قيـام مـا يمسـك بهـذه الأجـزاء المتجـاورة ليسـمح لهـا بـأن تقـول فـوق مـا تقولـه بمفردهـا أو بمجـرّد تجاورهـا.

بالمقابـل، اشـتغل ربيـع مـروّة مـع ريمـا خشـيش حـول قصيـدة عبّـاس بيضـون «دقيقـة تأخيـر عـن الواقـع»، مركّزيـن علـى بنـاء عمـل مـن أقسـام متجـاورة تكـرّر فـي كلّ قسـم منهـا التّيمـات والجمـل المتجـاورة مـع إتاحـة المجـال لريمـا للارتجـال. التّجـاور والانتقـال بيـن مزاجـات الأقسـام المختلفـة كان يسـير بالتّـوازي أيضًـا مـع التّجـاور والتّفاعـل مـا بيـن الصّـوت البشـريّ وصـوت الفلـوت، الآلـة الوحيـدة المصاحبـة لـه فـي هـذا العمـل كلّـه.

بـدا لـي أنّ فـي هـذا العمـل ترتيـلًا لبنانيًّـا لقصيـدة نثـر شـديدة اللّبنانيّـة. ففـي كتابـة عبّـاس بيضـون تختلـط

المتانـة اللّغويّـة والجسـد الحاضـر مفـكّكًا ومرتبـكًا بعـد أن عصرتـه الحـروب الأهليّـة المديـدة. وتأتـي الموسـيقى هنـا مسـتعيدة انفتـاح المشـروع الرّحبانـيّ علـى التّراتيـل والموسـيقى البيزنطيّـة المشـرقيّة، والفلـوت المسـتعار مـن أوروبـا، إضافـة إلـى مـا تـلا الرّحابنـة فـي لبنـان وصـولًا إلـى شـغل ريمـا خشـيش الـذي يمـزج الجـاز بشـرقيّة صوتهـا وأدائهـا الجامـع بيـن النّبـرة اللبنانيّـة والتّجويـد القرآنـيّ والشّـغل الوهابـيّ.

فـي «دقيقـة تأخيـر» مديـح لتجـاور لا يبحـث عـن دمـج ولا عـن اسـتتباع ولا إقصـاء. صوتـان يتضافـران مسـتمرّين، متقاطعيـن، متفلّتيـن فـي تشـعّب مسـالكهما. صوتـان (حنجـرة وفلـوت) يصـلان آخـر الأمـر إلـى التّجـاور معًـا دون أن يندمجـا. مديـح ربّمـا للبنـان متأخّـر دقيقـة دائمًـا عـن الواقـع.

ربّمـا علـيّ أن أنسـى القصّـة كلّهـا والأسـئلة، وأرتضـي أنّنـا معًـا نحـاول أيضًـا أن نسـرق دقيقـة مـن الواقـع، دقيقـة فحسـب نتـرك الموسـيقى فيهـا تخلخـل الزّمـن، لكـي نعيـش فيهـا ونغنّـي فيهـا بلوعـة المـرأة الجانحـة مـع الرّيـح للعدالـة وللوئـام. ربّمـا كانـت العدالـة والموسـيقى والمصالحـة والسّـلم الاهلـيّ كلّهـا ليسـت إلّا تلـك المـرأة الجانحـة مـع الرّيـح.

فادي العبد الله

لبنانيّ من مواليد طرابلــس.

صاحبُ مسارٍ علميّ استثنائي يَقْرِنُ بين الحقوق ـ دكتوراه من جامعة باريس٢ ـ والشعر والموسيقى.

الناطق الرسمي باسم المحكمة الجنائيّة الدوليّة في لاهــاي.

فـي الشعـــــر

١٩٩٩: **غريبٌ وبيــده كاميــرا**، دار الجـــديــــــد.

٢٠٠٢: **يـــدُ الألفـــة**، دار الانتشــــــار العربي.

٢٠٠٩: **يؤلّفنا الافتتــان**، دار ملامح وأكـــــــس او.

٢٠١٢: **توقيعات، أشكال ألوان**، أشغال داخليّـــــة.

٢٠١٥: **أشاطرك الألم برهة والودّ طويلًا**، دار الجديد.

٢٠٢٢: **البيـــاض الباقـــي**، دار الجـــديـــــــد.

بـالفرنسيّـــــة إشرافًا ومساهمة

٢٠٢٠: **سماع الشرق: موسيقات منسيّة موسيقات حيّة**. (كاتالوغ معرض أقيم في متحف الموسام ـ مارسيليا) الكتاب نشر مشترك بين آكت سود ـ سندباد ومنشورات الموسام.

مع بلال خبيز ووليد صادق

٢٠٠٥: **ملفّ الزمن العام. أشكال ألوان، أشغال داخليّــة.**

٢٠٠٧: **اللحظة التي تفتح فيها عينك هي لحظة الفاجعة.**

حاز العمل على جائزة بينال الشارقة.

إلكترونيًا: www.dar-al-jadeed.com

» ... لَكِنَّ اللُّبْنَانِيِّينَ لَيْسُوا جَمِيعًا شُرَكَاءَ فِي جَرَائِمِ حُرُوبِهِم «الأَهْلِيَّة».
كَثِيـــــرُونَ رَفَضُـــــوا قِـيَمَهَـــا وَمَنْطِـقَهَـــــا وَإِجْــرَامَهَــا. «

فادي العبدالله
من الكتـــاب

مؤسسة دار الجديد
Dar al Jadeed

